

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



LA OBRA NARRATIVA DE VICENTE RISCO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Olivia Rodríguez González

Bajo la dirección de la doctora

José Luis Varela Iglesias

Madrid, 2002

ISBN: 978-84-8466-405-5

© Olivia Rodríguez González, 1993

OLIVIA RODRIGUEZ GONZALEZ

LA OBRA NARRATIVA DE VICENTE RISCO

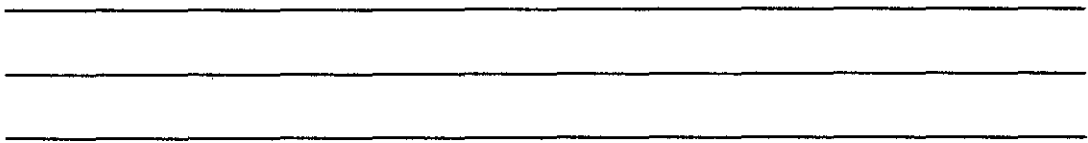
DIRECTOR : D. JOSE LUIS VARELA IGLESIAS

LITERATURA HISPANICA

FACULTAD DE FILOLOGIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TOMO I



PREAMBULO

El objeto de este estudio es la obra narrativa de Vicente Risco, autor en gallego y castellano de novelas, cuentos, y cierto tipo de narración-ensayo o relato discursivo.

Vicente Risco tuvo una participación esencial en la política doctrinal y activa del nacionalismo gallego durante los años 20 y 30, y se convirtió en una figura muy controvertida por su repudio del galleguismo tras la guerra de España. Estas especiales circunstancias -que aún hoy suscitan la perplejidad de cuantos se acercan a la figura de Vicente Risco- hacían que un estudio de su obra narrativa tuviera que pasar por el análisis de su ideología, que ha ocupado una extensa introducción en este trabajo. En cuanto al resto de su producción literaria -ensayo, y en menor medida, teatro y poesía-, ha sido sólo tenida en cuenta de modo circunstancial y en la medida en que pudiera arrojar alguna luz sobre el propósito central de esta investigación.

En el momento de abordar este trabajo, el estado de la cuestión era el siguiente: Vicente Risco, desde su muerte, había recibido la atención, por un lado, de los discípulos de su última opción conservadora formados a través de su actividad periodística y de su trato personal. Por otro lado, de los nacionalistas gallegos o estudiosos de la literatura en este idioma, que no pudieron ni quisieron prescindir de Risco al ocuparse de la cultura y la historia de Galicia. En ambos casos se trataba de estudios de aparición esporádica, que tenían como punto de discordia la polémica sobre las causas de la última elección vital de Vicente Risco. Estos trabajos se centraban en su mayor parte en la etapa galleguista de Vicente Risco.

En 1981, año en que se dedica el "Día das Letras Galegas" a Vicente Risco, comienza la edición, por la editorial Akal, de su

Obra Completa, que actualmente está varada tras los dos primeros tomos. Al mismo tiempo publican varios libros importantes sobre el tema C. Casares y F. Bobillo. Estos autores reconstruyen la etapa ideológica e intelectual de V. Risco anterior a su fase nacionalista gallega, aclarando algunos puntos oscuros de la evolución de nuestro autor. Posteriormente se editan algunas incursiones sobre las ideas y el trabajo de Risco durante la Posguerra, que tratan de aclarar su supuesto "nacionalcatolicismo" (Torres Queiruga y V. Pérez Prieto). La antigua polémica parece reavivarse por la publicación de un escrito en un periódico independentista, Espiral (1986).

Antonio Risco publica, en 1987, un ensayo sobre la obra narrativa de su padre, que después de comentarios sueltos en revistas o historias generales de la literatura gallega, es el acercamiento más completo con el que se puede contar. Aparece, por último, un texto de Risco de su primera etapa, que se había dado por perdido, Las Tinieblas de Occidente (1990).

Aunque sólo se ha pretendido exhaustividad en lo concerniente al estudio de la obra narrativa de V. Risco, este trabajo responde a una serie de necesidades que se han intentado cubrir en los apartados reseñados en el Índice:

- Se ha hecho un seguimiento bastante profundo del trabajo de Vicente Risco como periodista. Escribió varias colaboraciones diarias a lo largo de su vida, lo que ha hecho imposible la revisión de todos los diarios y revistas en que publicó. Centramos por ello la atención en los que trabajó con más asiduidad, y en los que contenían colaboraciones que habían quedado más olvidadas. Se van mencionando sus trabajos a lo largo de diferentes capítulos por razones que ya se explicarán y que

creemos justifican esta dispersión.

-En el estudio ideológico se hace un repaso de lo que la crítica ya había dejado analizado, con nuevos documentos y puntos de vista a veces diferentes. Se ha ahondado en el ideario estético de Risco a lo largo de estas etapas y en la opinión que le mereció la literatura gallega y el idioma en que dejó de expresarse literariamente en un determinado momento. Se ha hecho un mayor hincapié en la tercera etapa, por ser la más desconocida del autor.

- En la parte central del trabajo, la narrativa de Risco, se han dado los siguientes pasos:

Como introducción, se ha hecho un estudio de la literatura gallega primando para ello el enfoque de la prosa narrativa. Se enmarca también la figura de Risco en la literatura española. y se hace la bibliografía completa de su obra narrativa.

El estudio crítico de cada obra se ha enfocado con criterios uniformes, adaptándolos a cada obra en particular. Los análisis más extensos son los de las dos novelas de Risco de mayor envergadura, O Porco de pé y La Puerta de Paja. Se ha hecho un acercamiento crítico de carácter ecléctico, manejando varios enfoques , desde el más alejado y siempre vigente de la estilística de Dámaso Alonso, a la "Gramática del Texto" , pasando por la aportación estructuralista para el estudio de la composición de las narraciones, así como de la relación entre los personajes, y la aplicación del ya clásico análisis del cuento maravilloso de V. Propp. La terminología empleada es la usual en estos estudios: pertenecientes a la retórica literaria, o utilizados en "narratología" -sobre todo en lo que se refiere a la novela- procedentes de la gramática textual, o creados por especialistas en la materia, como G. Genette.

CAPITULO I. VIDA Y ACTIVIDAD INTELECTUAL DE VICENTE RISCO (1)

Nace Vicente Risco el 30 de septiembre de 1884 en Orense, en la calle de la Paz. Son sus padres Antonio Martínez Risco, natural de Castro Caldelas, y Antonia Agüero Alvarez, malagueña hija de orensana y francés. Es bautizado con el nombre de Vicente María Agustín Gerónimo.

Tras cursar estudios primarios en el colegio "San Luis Gonzaga" comienza el Bachillerato a los 10 años y finaliza en 1889 (según el plan de estudios de Claudio Moyano). Como alumno libre, obtiene en 1906 la Licenciatura en Derecho por la Universidad de Santiago - aunque se anunciaría como abogado años más tarde desde la revista Nós, no sabemos si llegó a ejercer esta profesión de manera efectiva-. Ese mismo año, 1906, ingresa en el cuerpo de funcionarios de Hacienda, con destino en Orense, gracias a la mediación de Julio Alonso Cuevillas, tío de Florentino L. Cuevillas(2). Permanece en ese trabajo hasta 1910. En esta época forma parte de la Comisión de Monumentos, presidida por Marcelo Macías. Será fundamental para su formación histórica.

En 1909 publica su primera colaboración en El Miño (3), de cuya redacción pasará a formar parte después (1910-1911). Conoce a Castelao: habla de él en El Miño y El Barbero Municipal, comentando una conferencia que el artista pronuncia en el Liceo de Orense sobre el arte de la caricatura (febrero de 1912). Con Primitivo R. Sanjurjo y algunos más, entre los que se encuentran Ramón Otero Pedrayo que estudia fuera de Orense, se reúne en un "cenáculo" modernista. Entre 1912 y 1918 redacta Las Tinieblas de Occidente, libro cuya existencia se consideró hipotética hasta el hallazgo del manuscrito, recientemente publicado (5). Mientras la obra

permaneció inédita, tan sólo se contaba con dos referencias del propio Vicente Risco a este ensayo: en una famosa carta enviada a Manoel Antonio en noviembre de 1919, y en su trabajo de 1933, "Nós, os inadaptados". A ellas pudimos añadir el hallazgo casual del testimonio escrito por alguien que no era Vicente Risco: Eugenio Montes mencionaba esta obra desde la revista Cervantes en mayo de 1919.

Entre 1913 y 1916 tiene lugar su primera estancia en Madrid. Se instala en la pensión de Doña Amalia Lozano, ocupada en su práctica totalidad por estudiantes y opositores orensanos(6), y estudia en la Escuela de Magisterio. En este centro ocupa el cargo de vicedirector -entre los años 1911 y 1914- el que será su maestro admirado en la investigación etnográfica, Luis de Hoyos Sáinz. Lo que es ya difícil es que acudiera a las clases de José Ortega y Gasset, tal como afirma Carlos Casares en la biografía dedicada a Risco, ya que el filósofo había dejado de ejercer en 1911 como profesor numerario de "Psicología, Lógica y Etica" en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid para viajar a Marburgo con una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios, y ocupar, a su regreso, la cátedra de Metafísica de la Universidad Central, en enero de 1912. Otra cosa es que Vicente Risco acudiera como "oyente" a las clases de Ortega y Gasset en esta Universidad.(7)

En Madrid acude a la tertulia de "Pombo" y se relaciona con los vanguardistas. Con motivo de la concesión del Premio Nobel de Literatura en 1913 a Rabindranath Tagore, pronuncia sobre él una conferencia en el Ateneo de Madrid (será reproducida por la revista La Palabra, publicada gracias a los taquígrafos del mismo Ateneo).

En 1917 regresa a Orense. Trabaja en la Escuela Normal y celebra tertulia en el café "Royalty", inaugurado en 1918 (8). Pronuncia

varias conferencias sobre literatura moderna en el "Ateneo" de Orense (o "Ateneo de Antonio Gaité" como lo llamará Risco (9)), fundado durante su ausencia, y cuya cátedra será pronto ocupada por Risco y los primeros vanguardistas. Ambas instituciones aparecerán recreadas en sus novelas satíricas.

El mismo año 17 crea La Centuria con sus antiguos amigos como colaboradores. Escribe en la revista un manifiesto "neosófico" novecentista. Colabora en la revista Grecia y hace algún viaje a Madrid, donde visita a sus correligionarios ultraístas. También ese año se funda la "Irmandade" orensana, de cuya importancia en el nacionalismo gallego se tratará en otro capítulo. Vicente Risco, al margen en un primer momento, se incorpora a finales de año. El 15 de diciembre acude a recibir a Francesc Cambó, en su viaje de propaganda política y el 18 de ese mes pronuncia su primer discurso público en gallego.

En 1918 participa ya en los mítines para las elecciones de febrero. Desde la marcha de Antón Losada Diéguez a Pontevedra, preside la "Irmandade da Fala" de Orense. El 20 de julio publica en A Nosa Terra su primera colaboración galleguista. En 1920 da a conocer su obra clave de doctrina nacionalista, Teoría do Nacionalismo Galego.

Risco publica desde 1919 en las colecciones de novela corta en gallego. En 1920 funda junto a otros galleguistas Nós, boletín de la cultura gallega, que aparecerá periódicamente hasta 1936. En él dará a conocer la mayor parte de su obra ensayística, crítica y literaria.

En abril de 1921 se crea el "Consello Permanente" de las "Irmandades", del que formará parte Vicente Risco. En 1922 se empezarán a manifestar las primeras disensiones en el seno de las

Irmandades. Ese mismo año Vicente Risco contrae matrimonio con María del Carmen Fernández Gómez. Al año siguiente se funda el "Seminario de Estudos Galegos", y Risco se encarga de dirigir la sección de "Etnografía y Flokllore".

En 1924 la dictadura de Primo de Rivera hace desaparecer la Irmandade Nacionalista Galega. Vicente Risco junto con Antón Losada Diéguez, acepta formar parte de la Diputación de Orense, dentro del proyecto de Mancomunidades que el dictador promete. Pero nada se lleva a cabo y Risco dimite en marzo.

Antes de 1925, participa en la elaboración de la Geografía General del Reino de Galicia (dirigida por F. Carreras Candi), con el tomo dedicado a la provincia de Orense. En un principio el autor iba a ser Benito Fernández Alonso, pero falleció en 1922. Marcelo Macías propuso el nombre de Vicente Risco al editor, como continuador del trabajo ya iniciado por el erudito orensano (10).

En 1926 muere su primera hija, nacida tres años antes. Nace su hijo Antonio.

Su drama O bufón d-El Rey (que se publicará en 1928) resulta premiado en la "Festa da Lingua Galega" celebrada en Santiago en 1926. En 1927 dedica una monografía a su tierra de origen: "O Castro de Caldelas", y escribe el prólogo a la Historia sintética de Ramón Villar Ponte.

En marzo de 1928, en A Nosa Terra, aparece su "Políteca do noso tempo". Se edita también su mejor novela en gallego, O Porco de pé y el manual Elementos de metodoloxía de la historia.

En 1929 ingresa en la Real Academia de la Lengua Gallega con su discurso "Un caso de lycantropía (o home lobo)", que es respondido por Ramón Cabanillas (23 de febrero). Es autor del prólogo y las ilustraciones del libro de Ramón Otero, Pelerinaxes (Nós, XXVIII, A

Cruña), subtitulado "Itinerario d'Ourense ao San Andrés de Teixido".

Dos años después de haber reanudado, como hemos visto, sus escritos políticos en el contexto del declive de la Dictadura, preside la nueva asamblea de la asociación (abril de 1930), pero no logra la reunificación tras las antiguas disensiones.

De mayo a septiembre de 1930 viaja por Alemania y Centroeuropa con una pensión del Estado para realizar investigaciones en museos etnográficos. Fruto de este viaje será el diario publicado en Nós con los títulos de "Da Alemaña" y "Mitteleuropa", que quedará inconcluso en 1935 (11). Vuelve de Europa con una mentalidad más reaccionaria y conservadora que nunca, y pronto se encuentra con la proclamación de la República. Participa el 28 de junio en las elecciones a Cortes Constituyentes, pero no logra acta de diputado, como lo hacen Castelao y Ramón Otero Pedrayo. En noviembre suscribe un texto de afirmación católica con otros galleguistas. En diciembre de 1931 se funda el Partido Galleguista. Es miembro de su Consejo Ejecutivo, pero su poder e influencia se hallan ya muy menguados. En 1933 el partido, que se presenta solo a las elecciones, tal y como quería Risco, fracasa rotundamente.

En 1933 dedica un estudio a Manuel Murguía, que se edita en "Arquivos do Seminario de Estudos Galegos" (Compostela, VI). Publica "Estudo etnográfico da Terra de Melide", en Galicia. Terra de Melide del Seminario de Estudos Galegos (pp. 323-434). En el mismo libro, en colaboración con Amador Rodríguez Martínez, presenta el capítulo "Folklore de Melide".

Entre los años 1933 y 1936 llevará a cabo una campaña a favor de la derecha del galleguismo en el Heraldo de Galicia (le responden, entre otros, Ricardo Carballo Calero). En 1936 el Partido

Galleguista se integra definitivamente en el Frente Popular. Risco entonces lo abandona y funda la Dereita Galeguista de Orense (la de Pontevedra existe desde mayo de 1934). Trabaja en la elaboración del Estatuto para Galicia y habla por radio (el 24 de junio de 1936) acerca del galleguismo tradicionalista y católico sobre el que lleva escribiendo algún tiempo en las revistas Spes y Logos.

Estalla la guerra civil el 18 de julio, sin que el Estatuto haya podido entrar en vigor. Mueren asesinados Arturo Noguero, Anxel Casal, Alexandre Bóveda... Castelao marcha al exilio americano. Vicente Risco, en los primeros días de la guerra participa, como director de la Escuela Normal de Orense, en un acto de reposición del crucifijo en ese centro de enseñanza. En otros puntos de la zona golpista se realiza la misma ceremonia, animada por la prensa que apoya al general Franco. Vicente Risco es denunciado, sin embargo, ante el gobernador recién impuesto, Manuel Quiroga. Le envía por ello un "pliego de descargos" en el que explica su actuación política derechista y católica en Galicia, y se propone, en favor de la única Galicia que debe salvarse -la tradicional-, olvidar para siempre su antiguo "pleito".

En febrero de 1937 funda, junto a Ramón Otero Pedrayo y otros católicos relacionados con la docencia, la revista Misión. La sostiene la "Editorial Católica, S.A." y tiene como director a Ricardo Outeriño. Desde ella escribe algunos trabajos destinados a crearse un "curriculum" franquista. Además, va comentando la marcha de la guerra en "Cosas y Días", sección recién iniciada por él en La Región. Cuando Misión se traslada a Pamplona, Risco pasa a residir allí una temporada para ayudar al nuevo director Manuel Cerezales, y colaborará en El Pensamiento Navarro (1939-1941).

En 1944 se edita su primer libro después de la guerra, Historia de los judíos desde la destrucción del Templo (12). Obtiene en concurso la cátedra de "Paidología y organización escolar" en Madrid, y se instala en esta ciudad a finales de 1945. La "Asociación Católica Nacional de Propagandistas" le prepara en Orense un homenaje de despedida (13). Colabora en varias publicaciones madrileñas y trabaja en el "Centro de estudios de Etnología Peninsular". A partir de este momento dedicará la mayor parte de su tiempo a su trabajo como etnógrafo. Empieza a preparar el manual La cultura popular de Galicia que queda sin publicarse. Pronuncia conferencias en el Ateneo de Madrid y otros centros, como la que, invitado por la "Asociación de Amigos de Bécquer" dictó acerca del Romanticismo el 4 de abril de 1947. Acude a las tertulias más conocidas -en especial al "Gijón" y al cenáculo de Eugenio D'Ors-. Allí se le conoce como biógrafo de Satanás, prueba de que por esos años anda en la redacción de este libro.

En 1947 cierra Misión por carencia de medios económicos. Se edita Satanás, biografía del Diablo. A finales de año Pueblo presenta su libro sobre Satanás con una entrevista en la que Risco habla de tres obras terminadas: Arquetipos ("estilización de tipos históricos") (14), Orden y Caos y Metodología de la Historia.

El 1 de enero de 1948 aparece su última colaboración en el diario Pueblo. Empieza a escribir para La Noche de Santiago, donde Francisco Fernández del Riego le elogia como intelectual gallego. En diciembre coincide con Camilo José Cela en un ciclo de conferencias en que ambos participan, en el Centro Gallego.

Vicente Risco regresa definitivamente a Orense en 1949, tras esta azarosa segunda "estancia madrileña". Mientras mantiene algunas de sus colaboraciones en la prensa de la capital, abre su

sección "Horas" en La Región de Orense. Inicia su tertulia en el café "Roma" a la que acuden sus amigos José Luis López Cid, Manuel Prego, R. Outeriño, etc...

En 1950 publica en La Región un fragmento del libro Orden y Caos, "próximo a publicarse"(15), y una muestra de Los Arquetipos (16). En otros artículos deja entrever pistas sobre las novelas en que anda trabajando. Por ejemplo, a finales de 1951 y principios de 1952 aparecen motivos temáticos en la sección "Horas" relacionados con su novela Gamalandalfa, cuya redacción está muy próxima a la traducción al gallego de La Familia de Pascual Duarte realizada por Risco antes de 1962. En abril encontramos también posibles referencias a La Puerta de Paja, que está redactando en ese momento,: la "sublime puerta", el secreto de las puertas cerradas, la saudade -recordando el libro de Ramón Piñeiro- de lo que nunca se tuvo, etc...

En verano de 1952 viaja a Salamanca como conferenciante. Allí coincide de nuevo con Camilo J. Cela. Visita después Madrid y se dedica a recorrer salas de arte. La editorial Galaxia publica su Historia de Galicia en castellano. A finales de año presenta La Puerta de Paja al Premio Nadal. Queda finalista. Está a punto de obtener, pero tampoco lo logra, el Premio Ciudad de Barcelona un año después. La novela se publica en la editorial Planeta en mayo de 1953 y conocerá otra edición en 1960.

En 1954 se jubila como catedrático de la Normal de Orense (17). En 1955 viaja a Barcelona y pronuncia varias conferencias en el Ateneo sobre las ideas filosóficas de Eugenio D'Ors. Le reciben con entusiasmo los gallegos residentes en aquella ciudad, cuyo Centro Gallego está presidido desde hace poco por su amigo Manuel Casado Nieto. La Vanguardia habla de Vicente Risco y en una entrevista

logra saber qué libros le ocupan entonces. Ha terminado una novela con el título La Tiara de Saitaphernes cuyo argumento cuenta por encima. Ahora está inmerso en otra, de título todavía no decidido, sobre un caso "teratológico" (sin duda se trata del proyecto de La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta) (18). Ese año publica La historia de Oriente contada con sencillez (Escelicer, Cádiz).

En 1956 se publica una segunda edición, aumentada, de Satanás biografía del Diablo (tendrá una tercera edición en 1985).

Colabora en el Homenaje a Florentino L. Cuevillas en 1957 con "O sursumcorda", publicado por la editorial Galaxia. A su muerte le dedica "letras de duelo en memoria de Florentino López Cuevillas" (Boletín de la R.A.G., tomo XXIX), en 1959.

Desde La Región escribe sobre libros gallegos. Y al alimón con Ramón Otero Pedrayo inicia una serie dedicada al viejo Orense en el mismo diario. Poco después, en 1960, comentará semanalmente los dibujos sobre los rincones orensanos de José Conde Corbal. De esa colaboración saldrá un precioso libro publicado en 1961.

Gracias a la iniciativa de sus compañeros orensanos, se edita un volumen que recoge gran parte de sus artículos de la serie durante tanto tiempo publicada sin firma en La Región, Horas, con dibujos del autor. Con este motivo se le organiza un homenaje en noviembre de 1961. En ese año Galaxia publica Leria. Es una recopilación ideada por Francisco Fernández del Riego, de prosas gallegas escritas entre 1920 y 1955. Algunas de ellas son traducidas del castellano para esta ocasión.

En gallego aparece, por fin, en 1962, la edición de A Familia de Pascual Duarte, con prólogo firmado por Otero Pedrayo en diciembre

de 1952 (19). En gallego también, escribe "Etnografía: cultura espiritual", para la Historia de Galicia (tomo I), dirigida por Ramón Otero y publicada en Buenos Aires.

Enferma en el verano de 1962 y deja de acudir a la redacción de La Región. Está a punto de serle concedido este año el "Premio Galicia" de la fundación Juan March, pero recae finalmente en Ramón Otero Pedrayo. A finales de ese año es el Centro Gallego de Madrid quien le otorga un galardón, el también llamado "Premio Galicia". El acto de entrega tiene lugar en enero del siguiente año.

Sus amigos han publicado en diciembre unas cuantas "Horas" que el libro reciente no recogía, como obsequio por haber obtenido el "Premio Galicia" del Centro Gallego de Madrid, "y porque su larga enfermedad nos tiene privados desde el mes de agosto de su constante colaboración y de su visita casi diaria a esta sala donde nos reunimos para hacer el periódico" (20). Por otro lado, el 15 de febrero de 1963, el Ministerio decide galardonarle con la Medalla de Alfonso X.

Muere Vicente Risco, pocos meses después de ser intervenido quirúrgicamente, el 30 de abril de 1963. De entre las necrológicas que en La Región le dedican sus amigos, J. Ferro Couselo, J.L. Varela, Joaquín Lorenzo, Alvaro Cunqueiro, etc... destaca la de Ramón Otero Pedrayo, dirigiéndose en gallego a su viejo compañero.

Póstumamente, y hasta la fecha, se editaron las siguientes obras inéditas:

- 1963, Mitología Cristiana, Editora Nacional, Madrid, 23 de mayo.
- 1968, Orden y Caos(exégesis de los mitos), con prólogo y notas de Luis Cencillo, que revisó el original, escrito entre 1958 y 1959, según los editores.
- 1970, "Pra recoller Contos Galegos" (Guía disposta no Museo sobre a adaptación galega da "Verze inchnis der Mäar hentypen" de Anti Aarne, que

- preparaba o mestre..."), Museo de Pontevedra
1981, La Puerta de Paja, en su versión sin censurar; Gamalandalfa y La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta. En Obra completa de Vicente Risco, tomo II, Akal.
1990, Las Tinieblas de Occidente (Ensayo de una valoración de la civilización europea), edic. de M. Outeiriño, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela

Seguidamente daremos cuenta de las actividades periodísticas de Vicente Risco. No será, claro es, de forma exhaustiva, porque el objetivo de este trabajo es otro muy distinto. Además, el acceso a la documentación no ha sido siempre fácil, y ha habido publicaciones, como es el caso de Galicia, de Vigo o El Miño de Orense, que no han podido consultarse sino indirectamente, como se irá indicando en su momento. Mencionamos los diarios y revistas más importantes en que colaboró Risco a lo largo de su vida. Exceptuamos aquí las publicaciones de la primera etapa (juvenil), así como el boletín Nós, de Orense, que serán estudiados en otros capítulos. En función, pues, de la división en etapas ideológicas planteada en el capítulo III, el material que sigue responde a las fases segunda y tercera. Advertimos igualmente de la inevitable alusión a circunstancias y temas que serán ampliados en los apartados correspondientes de dicho capítulo III:

-Etapa Galleguista

A NOSA TERRA, La Coruña(1918-1936) (21)

Vicente Risco colabora en esta publicación desde julio de 1918 hasta 1922, en que la abandona por su ruptura con los galleguistas coruñeses. Volverá el 1 de mayo de 1924, en plena época de censura militar dictada por Miguel Primo de Rivera.

Junto a numerosos artículos sueltos, abre la serie "Prosas Galeguistas". No sólo habla de galleguismo cultural y político. También publica poemas, su novela Meixelas de rosa, un fragmento de

Mitteleuropa,... Ofrece asimismo alguna muestra de "Leria", su sección publicada en el diario Galicia de Vigo. (22)

La Zarpa, Orense (1921-1923) (23)

Dirige la publicación el agrarista Basilio Alvarez. La deserción de Risco de A Nosa Terra determinó su colaboración en esta revista.

Céltiga, Buenos Aires (1923-1929).

Risco, como los restantes integrantes de la I.N.G. colabora en esta publicación cuando la censura de prensa de M. Primo de Rivera se hace más férrea.

Rexurdimento, La Coruña, (1923-1924). (24)

Cuando Risco abandona A Nosa Terra, escribe en esta publicación, órgano de la "Irmandade Nazonalista Galega", que ya había tenido una primera fase como boletín de la Irmandade de Betanzos (1922).

Terra, Idearium da I.N.G. n'América do Sul, Buenos Aires (1923).

Eduardo Blanco Amor fue uno de sus creadores. El 25 de junio de ese año Risco explica a través de la revista el nacionalismo gallego a los emigrados de América.

RONSEL, Lugo, 1924

GALICIA, de Vigo. Escribe su sección "Leria"

HERALDO DE GALICIA, "Semanario de los lunes cultural e informativo", Orense.

Risco escribe la serie "Leria Nova" hacia 1932. Entre 1930 y 1936 despliega una campaña derechista y publica el manifiesto de la "Dereita Galeguista" en Orense.

LOGOS, (25) Revista de Cultura Religiosa (1932-35)
Pontevedra.

ALENTQ, Boletín de Estudios Políticos, Santiago de
Compostela (1934-35).

SPES , revista mensual. Organo de la juventud cató-
lica de Pontevedra (1934-1936).

-Etapa ultraconservadora

MISION, Orense (1937-1947)

Fundada en Orense por un grupo de católicos entre los que se cuenta Vicente Risco. La Editorial Católica S.A. se hace cargo de la publicación. Tiene las siguientes etapas, en las que va cambiando su tipo de periodicidad:

- 1) Orense, 1937-1938. Se interrumpe entre diciembre de 1938 y septiembre de 1939. El director es Ricardo Outeiriño.
- 2) Pamplona, 1939-1941. Manuel Cerezales se hace cargo de la dirección.(26)
- 3) Madrid, 1941 a 15 de noviembre de 1947. José Luis Peña Ibáñez sustituye a Manuel Cerezales en la dirección en 1943.

El primer trabajo de Vicente Risco aparece el 1 de abril de 1937. Es autor de numerosos artículos y suplementos. Realiza trabajos de encargo destinados a hacerse con un "curriculum" fascista, como las "Glosas al Fuero del Trabajo"(27) y la "Reforma del Bachillerato) (28).

Hay un lapso entre noviembre de 1939 y marzo de 1940, relacionado con su traslado a Pamplona, en que su nombre no aparece.

En 1947 comienza la sección "Palabras e ideas", de estilo d'orsiano, normalmente con dos apartados. Lleva su firma completa. La alterna en la revista con otras colaboraciones firmadas V.R., V.R.M.A., Vicente Risco o sin firma (muy raramente). Con el seudónimo "Jerónimo de Castro" (su cuarto nombre de bautismo, seguido por una referencia a Castro Caldelas) habla de la Falange y otros temas relacionados con el régimen de Franco. En estos artículos es donde con más claridad expone sus ideas políticas de ese momento. Con el seudónimo "H. Von Hinterburg" escribe con un estilo agresivo sobre cuestiones filonazis (por ejemplo, "La Literatura del III Reich", Misión, nº 59, Pamplona, 1ª quincena de noviembre de 1939, p.2).

LA REGION, Orense (1938-1962)

El 10 de febrero de 1938 inicia en La Región de Orense la sección anónima y en principio diaria, titulada "Cosas y Días" (tipo glosa). Con tono airado comenta la marcha de la Guerra Civil, y más tarde, de la Segunda Guerra Mundial. En julio de 1939, coincidiendo con su traslado a Pamplona, hay una interrupción de sus colaboraciones, y a partir de septiembre de ese año, aparecerán sólo una o dos al mes (después de la guerra, las comunicaciones debían de ser muy difíciles). Desde 1943 la sección se hace más esporádica y se ocupa de temas más ligeros. El 30 de diciembre de 1945 desaparece.

En 1943 comienza la página "Índice de Lecturas" (1 de enero), dirigida por Vicente Risco. Su tamaño se reduce en junio, y termina

convirtiéndose en unas cuantas reseñas cortas de lecturas.

Colabora con artículos religiosos durante ese año, en la página "Nuestra Fe" (algunos no llevan firma).

El seudónimo "Jerónimo de Castro" aparece a lo largo de octubre de 1943 parafraseando discursos de Franco. Sigue en 1944 con otros artículos sobre los fundamentos del régimen, especialmente los imbuídos por Falange Española.

Durante 1946-1947 (segunda estancia en Madrid) deja de colaborar: tan sólo una reseña del "Índice de Lecturas" y un artículo religioso (el 4 de abril de 1948) en esos dos años. En septiembre de 1948 reaparece con "Cartas de Madrid", colaboración semanal de corta duración sobre su vida cotidiana en esta ciudad (en el café "Gijón", la pensión en la que vive, etc...).

En 1949, desde enero, comienza "Horas", sin firma, también con dos apartados normalmente. Continuará hasta marzo de 1955. Ya no hay agresividad, ni temas políticos. Se ocupa de arte, letras, humor, viajes, anécdotas, etc... Algunos adquieren rasgos de prosa lírica.

En verano de 1949 escribe, desde Fuenterrabía, donde imparte junto con José Luis Varela un curso a norteamericanos, la serie "De Ondarribi".

En 1950 nace la página dominical (en un comienzo) "Arte y Literatura". Risco, desde enero, escribe los fondos a modo de editoriales.

En verano va recorriendo distintas localidades gallegas ("visitando museos") desde donde envía sus "Horas".

En 1951 ya se puede leer a discípulos de Risco, que imitan su estilo: "Márgenes" (Outeiriño) y "Nótulas" de A. Paradela.

En octubre de 1955 aparece la sección "En medio de la Semana.

Suplemento al Índice de Lecturas", donde Risco hace reseña de publicaciones de todo tipo, con especial atención a las relacionadas con Galicia, Portugal y la novela española contemporánea. Aparece semanalmente los jueves o los viernes. Alguna que otra vez reaparece también su firma en "Índice de Lecturas", reducida a cortas reseñas y alternándose con firmas de otros autores.

En 1958 surge una nueva sección, "En busca del Orense perdido". Continuará hasta 1959. Se propone el autor hurgar en la reciente historia íntima de la ciudad. A poco de empezar, se alterna con ella otra sección de Otero Pedrayo, muy similar: "Del Orense antiguo". Personajes, lugares, instituciones y viejas historias de Orense.

En 1960 vuelve a escribir en la página religiosa del diario "Nuestra Fe", a partir de febrero, con las iniciales V.R. El 13 de marzo comienza la página "Arte y Letras" con Otero Pedrayo escribiendo su "Del Orense antiguo", con ilustraciones de José Conde Corbal. Risco empieza a colaborar el 27 de marzo hablando sobre arte.

El 3 de abril aparece, en portada, la colaboración dominical "El Orense perdido" (29), con dibujos de Conde Corbal. Más adelante J. Ferro Couselo sustituirá a Risco como autor del texto, hasta la desaparición de la serie. Tampoco será Conde Corbal quien, a partir de ese momento, dibuje la sección de Otero Pedrayo.

En septiembre de 1962 desaparecen sus colaboraciones y la redacción de La Región comenta su enfermedad. Le dedica un número extraordinario: "Don Vicente Risco y las Horas", el 16 de diciembre.

A principios de 1963 se da noticia de su operación. En mayo La

Región da la noticia de la muerte de Vicente Risco y le dedica una página de homenaje. El 5 y 8 de mayo aparecen artículos de José Luis Varela y M^a C. Encinas sobre Risco. El 29 de septiembre se habla del homenaje que le preparan los artistas orensanos. Más tarde se informará sobre él: Acisclo Manzano, José Luis de Dios, Jaime Quesada y Manolo Prego decoran con motivos risquianos el centro de tertulia "Casa Tucho", o, como lo había rebautizado Vicente Risco, "O Volter" (porque le recordaba el cabaret "Volter" de Zurich, sede del movimiento "Dadá").

EL PENSAMIENTO NAVARRO, Pamplona, mayo-octubre, 1939

Cuando Misión se traslada a Pamplona, viaja allí Vicente Risco. Antes de que logre salir la revista, colabora en El Pensamiento ... (Dios-Patria-Rey), con una nueva sección, "Nótulas", firmada con el seudónimo "F. Von Hintenburg", dentro de la página dominical "Arte y Literatura". Se ocupa del pensamiento católico, los judíos, la guerra, el elogio del carlismo, Nietzsche, Bergson... Compone en "divagaciones líricas" auténticos poemas en prosa. Junto a él aparece también el nombre de Alvaro Cunqueiro.

PUEBLO, de Madrid (4 de abril de 1946, 1 de enero de 1948)

Vicente Risco firma artículos (normalmente salen los miércoles) sobre temas variados. En algunos (por ejemplo, "Mi pueblo", nº 1991, 10 de agosto), podemos ver auténtica prosa poética.

EL ESPAÑOL, Semanario de la Política y El Espíritu, Madrid. (1946)

Desde el 6 de julio aparece una colaboración de Risco en esta revista de los sábados. En la página "Aquí está la Estafeta Literaria" escribe sobre el Ateneo, el "hombre salvaje", el progreso, el bardo,... Junto a la suya hay otras firmas: Luis Trabazo, Alvaro Cunqueiro, Carlos Edmundo D'Ory, Victoriano García Martí, Manuel Cerezales, M. Blanco Tobío, José Luis Varela, Rafael Morales, Rafael Montesinos, etc.

LA ESTAFETA LITERARIA, Madrid, 1946 (30)

POSIO, Orense, revista de poesía.

LA NOCHE, De Santiago de Compostela (1949 en adelante).

INFORMACIONES, Madrid (1953)

Manuel Cerezales recibe dos colaboraciones mensuales para su sección "Literatura". Colaboran también Alvaro Cunqueiro, Camilo José Cela, Vicente Marrero, M. Delibes y Carmen Laforet.

NOTAS

CAPITULO I

(1) A partir de la biografía de CASARES, Carlos, Vicente Risco, Galaxia, Vigo, 1981. Y de la Gran Enciclopedia Gallega, dirigida por OTERO PEDRAYO, Ramón, Silverio Cañada ed., Santiago, 1974, vol.27, pp.13-20; así como de la información autobiográfica extraída de los artículos periodísticos de Vicente RISCO. (2) Vid. RISCO, Vicente, "En busca del Orense perdido. La Oficina", La Región, nº 15.546, sábado, 6 de febrero de 1960, p.1.

(3) El 25 de junio: "Oración a Madonna Frivolidad".

(4) Vid. CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., pp. 40-41.

(5) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente (Ensayo de una valoración de la civilización europea), edic. de Manuel Outeiriño, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1990.

(6) RISCO, Vicente, "En busca del Orense perdido. Una Casa de la Troya en Madrid", La Región, nº 15.522, Orense, sábado, 9 de enero de 1960, p.1.

(7) La afirmación de CASARES puede verse en CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.42. Los datos que invalidan tal afirmación están tomados de MOLERO PINTADO, Antonio y DEL POZO ANDRES (Eds.), Un precedente histórico en la formación universitaria del profesorado español. Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932). Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Educación, 1989, pp.219-221 y p.229.

(8) /RISCO, Vicente/, "Cosas y Días" ("Café Royalty, 1920"), La Región, nº 9.324, Orense, miércoles, 5 de julio de 1944, p.1.

(9) RISCO, Vicente, "En busca del Orense perdido. El Ateneo de Orense", La Región, nº 15.167, Orense, sábado, 15 de noviembre de 1958, p.1.

RISCO, Vicente, "En busca del Orense perdido. La crisis del Ateneo", La Región, nº 15.169, Orense, martes, 18 de noviembre de 1958, p.1.

(10) RISCO, Vicente, Provincia de Orense, en Geografía General del Reino de Galicia, dirigida por F. CARRERAS Y CANDI, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, s.a. En la introducción se aclara qué pertenece a Benito FERNANDEZ ALONSO y qué arregló o escribió originalmente Vicente RISCO.

(11) La serie "Da Alemaña" se edita como libro con el título de Mitteleuropa (Impresión dunha viaxe), Nós, vol. XXXIX, Santiago de Compostela, abril, 1934. En Nós sigue apareciendo "Mitteleuropa (Proseguimento de "Da Alemaña")", núms. 122 al 137-138 (de febreiro 1934 a maio, xunio 1935). Queda interrumpido porque Nós deja de publicarse. Las citas del libro se tomarán de RISCO, Vicente, Mitteleuropa, Galaxia, Vigo, 1984.

(12) RISCO, Vicente, Historia de los judíos desde la destrucción del Templo, Gloria, Barcelona, 1944. La segunda edición es de 1945. Hay una tercera edición en la editorial Surco, serie "Historia", vol.VIII, de 1955.

(13) "Homenaje a Vicente Risco", La Región, nº 9.730, Orense, sábado, 22 de diciembre de 1945.

(14) Habría que averiguar si este libro no publicado nunca proporcionó material a la obra póstuma Mitología Cristiana, Editora Nacional, Madrid, 1963.

(15) RISCO, Vicente, "Del hombre salvaje" (Del libro próximo a publicarse, Orden y Caos), La Región, nº 10.126, Orense, domingo, 29 de enero de 1950, p.7.

(16) RISCO, Vicente, "El Patriarca en la noche de los tiempos" (Del libro inédito Los Arquetipos), La Región, nº 10.138, Orense, domingo, 12 de febrero de 1950, pp. 7 y 8.

(17) GANALLO FIERROS, Dionisio, "Una jubilación simbólica. La de don Vicente Risco", La Noche, Santiago de Compostela, 17 de enero de 1955.

(18) "Trabajos del escritor Vicente Risco", La Región, nº40.075, Orense, viernes, 29 de abril de 1955, p.3. Se reproduce la entrevista publicada por La Vanguardia de Barcelona, el 11 de abril.

(19) VARELA, José Luis, "Cartas de Risco sobre Galicia", Faro de Vigo, 21-X-1964, p.13. J.L. VARELA afirma que la traducción se hizo dos años antes de su publicación. Se basa para ello en una carta del autor, sin fecha, en la que éste dice que el prólogo que Ramón OTERO PEDRAYO escribió para la edición de A Familia de Pascual Duarte es anterior a la traducción. Aunque estamos conformes con la anterioridad del prólogo, creemos -junto a Antón Risco- que Vicente Risco tradujo la novela de Camilo José Cela poco después de 1952, y por encargo personal de éste. Vid. TUDELA, Olivia, "Pascual Duarte en Galicia", La Coruña, La Coruña, 1990.

(20) "Don Vicente Risco y las Horas", La Región, Orense, 16 de diciembre de 1962, pp.1 y 2.

(21) A Nosa Terra tuvo tres épocas, antes de 1936:

- 1) Órgano de "Solidaridad Gallega" (1907-1917).
- 2) Órgano de las "Irmandades" (1917-1932).
- 3) Órgano del "Partido Galleguista" (1932-1936).

Existe una edición facsímil, por la edit. Edívar, Oleiros, La Coruña, 1989-1990.

(22) Como decíamos más arriba, no se ha podido consultar este diario, inexistente en las hemerotecas de Madrid y en algunas bibliotecas de Galicia.

(23) Prosas de Risco en "La Zarpa" (1921-1923), Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijóo", Edit. "La Región", Orense, 1982.

(24) RISCO, Vicente, "Rexurdimento", La Zarpa, Orense, 6 de enero de 1923.

(25) Logos, Edic. Facsímil, Limiar de Xosé FILGUEIRA VALVERDE, Edic. Sotelo Blanco, Barcelona, 1983.

(26) CEREZALES, Manuel, "Vicente Risco en Pamplona", Razón Española, septiembre-octubre, 1985, pp.220-224. Manuel CEREZALES cuenta los detalles del traslado de la revista a Pamplona. Allí viajará Vicente RISCO para ayudar al nuevo director en la puesta a punto de Misión. Se incorporará Eugenio D'ORS, dirigiendo la página titulada "El comercio de las ideas" y escribiendo sobre política internacional con el seudónimo "El diplomático desconocido".

(27) V/icente/ R/isco/, "El Fuero del Trabajo" (glosado especialmente para Misión por...), suplem. nº 148, Misión, nº 30, Orense, 1 de mayo de 1938.

(28) V/icente/ R/isco/, "Sobre la Reforma del Bachillerato", suplem. nº211, Misión, nº 43, Orense, 15 de noviembre de 1938.

(29) La serie será editada en libro con el título de El Orense Perdurable (42 dibujos de CONDE Corbal comentados por Vicente Risco). Prólogo de Ramón OTERO PEDRAYO, Notas de Jesús FERRO COUSELO, Talleres de Gráficas Tanco, Orense, 1961 (2ª edic., Diputación de Orense, "La Región", 1981).

(30) Es difícil encontrar completa esta época de La Estafeta Literaria.

CAPITULO II. IDEOLOGIA DE VICENTE RISCO

II.1. ETAPA JUVENIL

Introducción.-

La personalidad e ideología de Vicente Risco se forma en el contexto de finales del siglo XIX y principios del XX. La fecha tope que delimita este período es la de 1918, fin de la Primera Guerra Mundial. Estos años configuran el llamado "Fin de Siglo", algunas de cuyas características se quieren ver repetidas ahora, en el tránsito hacia el nuevo milenio. La Gran Guerra puso fin a la vieja Europa y a la cultura dominada por el Positivismo Científico. Coincidiendo con ella tuvo lugar la Revolución de 1917, que para la confusa burguesía dirigente supuso el aviso definitivo de una urgente reestructuración del "orden social". El arte en Europa, con París como centro difusor incluso hacia el nuevo continente, supo reflejar como ninguna otra manifestación humana los acontecimientos vividos entonces.

Es el período de lo que se conoce como "crisis de la conciencia burguesa" y que se venía preparando, también en España, desde bastantes años atrás. La clase dominante desde el siglo XVIII ve tambalearse sus propios cimientos y cómo de su propio seno surgen los más agudos críticos y opositores al sistema imperante. Con los revisionistas burgueses, la burguesía no hace más que tratar de sobrevivir con bien al mundo que se está creando. El caso español experimenta, con características peculiares, el mismo acontecer histórico.

La generación de nuevos intelectuales, conocida como generación histórica modernista, lucha contra su propio tiempo de dos modos:

evadiéndose o tratando de regenerarlo. Se evaden de él los decadentistas, los antisociales que prefieren refugiarse en el Arte. Tratan de regenerarlo todos los intelectuales con ideas políticas que darán como fruto el Grupo del 98.

Los intelectuales de este momento van dejando de ser autodidactas y comienzan a formarse en las Universidades, a pesar de que la actividad individual de búsqueda y curiosidad intelectual sigue teniendo un valor irrenunciable.

Cunde la desconfianza ante los avances y las promesas de bienestar humano que ofrecían las ciencias del siglo XIX. El método positivista, que había invadido hasta las ciencias sociales y humanas, empieza a ser rechazado.

Se extienden todo tipo de corrientes ideológicas irracionalistas a partir de este rechazo del científicismo del siglo anterior. Esas corrientes participan también del naciente odio a la máquina y a la economía industrial del segundo capitalismo. Hay una vuelta a lo irracional que coincide con la avanzada de las vanguardias en el arte. Se proclama el valor de lo espiritual humano por encima de un mundo de materialismo decadente. El arte se quiere alejar de la comprensión del vulgo burgués y quedar en manos de iniciados.

El componente ideológico del Risco de estos primeros años, y sus actividades intelectuales públicas, son los mismos de tantos otros intelectuales de principios de siglo, ávidos de contacto con las culturas europeas dominantes. La característica más importante de Risco en este momento, explicable por los condicionamientos de su vida en el Orense de primeros años de siglo, es el afán de mostrar como propias de su ser extravagante todas aquellas ideas, opiniones y corrientes de pensamiento que va tomando de aquí y de allá entre sus copiosas lecturas, facilitadas por las bibliotecas de sus

amigos Ramón Otero Pedrayo y Primitivo R. Sanjurjo, así como de las que podía obtener del Archivo Histórico de su ciudad, en el que celebraba tertulia.

Su interés se dirige primero hacia la nueva literatura, rehuyendo la literatura tradicional castellana, y desde ahí deriva a los problemas de estética general. Trata igualmente de definirse como individuo ante la "cuestión social" tan debatida en su época, a partir de lo aprendido de sus lecturas literarias, es decir, desde una actitud libresca, propia del dandy o del decadente, que Vicente Risco desea poner en práctica.

Documentos.-

Los documentos de que disponemos para conocer la ideología de Vicente Risco en este período son los siguientes:

- 1) Artículos en la revista de Orense El Miño (1909-1910).
- 2) Colaboraciones en la revista Mi Tierra, también orensana (1911).
- 3) Conferencia sobre Rabindranath Tagore pronunciada en el Ateneo de Madrid, y publicada en ese mismo año, 1913, en la revista La Palabra. Será reproducida casi íntegramente en A Nosa Terra, de La Coruña, años después.
- 4) La Centuria, 1917 (Edición facsímil: Sotelo Blanco, Barcelona-1981).
- 5) El ensayo retrospectivo "Nós, os inadaptados", publicado en la revista Nós en 1933.
- 6) Los manuscritos del libro Las Tinieblas de Occidente, publicados en 1990. (1)

La crítica se atuvo en un primer momento (2) al ensayo "Nós, os inadaptados" para estudiar la ideología de Vicente Risco, dando por bueno todo lo que éste decía acerca de su posición intelectual en los años mozos, sin preocuparse de dilucidar la realidad de lo quintaesenciado en este análisis posterior. Carlos Casares y Francisco Bobillo, en cambio (3), intentan sistematizar la ideología pregalleguista de Vicente Risco partiendo de sus primeros trabajos periodísticos, que datan de los años 1909-1910, y continuando con su labor en La Centuria, hasta la fecha de la crónica de La Región de Orense de su primer discurso en gallego, con motivo de la recepción de Francesc Cambó, exactamente el 21 de diciembre de 1917.

Si antes de la obra de estos dos especialistas no se había prestado atención a lo que no fuera el ensayo de 1933, se debe en parte a negligencia crítica, pero especialmente a que la figura de Vicente Risco se estaba enfocando únicamente desde la ideología galleguista, y se explicaba la etapa anterior como preparación para la siguiente. Este enfoque parece ser que procedía de la obra de Ramón Lugrís, Vicente Risco na cultura galega (1961), durante mucho tiempo la única referencia posible.

Veamos en qué consistieron las primeras colaboraciones periodísticas antes apuntadas:

-El Miño, Orense (1909-1910) (4)

Risco publica su primer artículo en este diario el 26 de enero de 1909.

El periódico había sido fundado en 1898 por Vicente Pérez, diputado liberal por Orense, y tío de Florentino L. Cuevillas. En 1910 lo dirige Francisco Alvarez de Nóvoa, y más tarde Eugenio López Aydillo. Se deja de publicar en 1913.

Los colaboradores, apunta C. Casares (5), son un grupo de intelectuales orensanos de ideología liberal, en su mayor parte integrantes de "Acción Gallega". Era éste un movimiento agrario regionalista anterior al nacionalismo de la "Xeración do 16", y mucho más moderado que su sucesor.

C. Casares analiza las colaboraciones de Risco en El Miño: aparecen bajo tres firmas diferentes: Vicente Risco, "Rujú Sahib" y "Polichinela". Los seudónimos son representativos, respectivamente, de dos series de artículos de diferente carácter. Con el primero, Risco firma artículos de temas filosóficos; y con el segundo, temas de actualidad con una perspectiva frívola. Se pueden considerar como los primeros artículos influídos por las glosas de Eugeni D'Ors, que Risco seguirá cultivando toda su vida. Una de las series, además, lleva un título d'orsiano: "Filosofía arbitraria".

-Mi Tierra, Orense, 1911.

Esta revista estuvo dirigida por Eugenio López Aydillo, el mismo nombre que veíamos al frente de El Miño. Se empezó a publicar en julio de 1911, y no pasó de los cinco números quincenales.

Otros colaboradores, todos de ideología regionalista, son Alfredo Vicenti, Luis Antón del Olmet, Manuel Murguía, Antonio Rey Soto, Ramón Fernández Mato, A. Noriega Varela, Javier Valcárcel y Alfonso R. Castelao. Casi todos los colaboradores de Mi Tierra participarán, tras la firma del "Manifiesto de Orense", en agosto de 1912, en la liga agraria de "Acción Gallega", con Basilio Alvarez a la cabeza.

El que aparezca junto a Risco el nombre de Castelao en esta revista es un hecho anecdótico para C. Casares, pero importante para J.A. Durán. Castelao participa en la publicación como ilustrador, y a partir de esta colaboración, comienzan sus

relaciones con los intelectuales orensanos. Estas relaciones se estrechan, según J.A. Durán, el 15 de febrero de 1912, cuando se inaugura una exposición de dibujos de Castelao, con una conferencia que luego será comentada por Vicente Risco desde El Miño y El Barbero municipal (6)

Risco escribe dos artículos sobre literatura gallega, "De los Precursores a los Contemporáneos" y "Los Contemporáneos". Y ofrece un relato en castellano: "El Enviado".

-Con motivo de la concesión del Premio Nobel de literatura, en 1913, al escritor hindú Rabindranath Tagore, Risco, durante su primera estancia en Madrid, pronuncia sobre él una conferencia en el Ateneo. La conferencia se publica en La Palabra, núms. 17 y 18, de septiembre de 1913 (7). Risco la reproducirá, con algunos cambios, años después en A Nosa Terra.

-La Centuria, Orense, 1917.

Vicente Risco dirige esta revista mensual durante los seis números de su existencia. El primero de ellos aparece en junio de 1917, en plena Guerra Europea. El aspecto externo obedecía al tinte orientalista que quería dársele a la publicación, con un dibujo en la tapa, firmado por V.R., de antiguas reminiscencias egipcias. El nombre nace por alusión al nuevo siglo todavía no asimilado del todo, y muestra la vocación "novecentista" de la que Risco alardea siempre que tiene ocasión. La Centuria, como indica el subtítulo "revista neosófica" (8) quiere ser portadora de la nueva sabiduría de los hombres del siglo, que intentan por todos los medios acabar con lo viejo y caduco heredado del siglo anterior.

Los colaboradores son, entre otros, R. Otero Pedrayo, A. Noguerol Buján, F. Cuevillas, Primitivo R. Sanjurjo, X. Bóveda, M.

Roso de Luna, E. Correa Calderón, R. Cansinos Asséns, etc... Destacan los intelectuales orensanos con los que Risco ha trabajado en anteriores publicaciones, y de los que saldrá el grupúsculo fundador de la revista Nós. Junto a ellos leemos algunos nombres del vanguardismo, con los que Risco ha contactado en Madrid, como Rafael Cansinos Asséns, o del ocultismo, como Mario Roso de Luna.

F. Bobillo destaca cuatro factores en la ideología de la revista: ausencia del nacionalismo, vinculación no política, indefinición ideológica y orientalismo (9). Se ha hablado de "irracionalismo gnoseológico" a propósito del pensamiento destilado en La Centuria (10).

En lo que se refiere al trabajo de Vicente Risco en esta revista, aparecen en ella, bajo el epígrafe de "Letras Contemporáneas" algunos artículos sin firmar, dedicados a las figuras de Chesterton, los simbolistas G. Kahn y S. Mallarmé, Méredith, Péladan, Rimbaud y Tagore. A lo largo de todos sus números, publica Risco el ensayo "Preludio a toda estética futura", a modo de manifiesto personal con el que da a conocer en dificultosa síntesis, sus conocimientos y preferencias estéticas.

Es autor de reseñas de libros y revistas. En el primer caso comenta obras de sus paisanos López de Haro, el marqués de Figueroa, Xavier Bóveda y Francisco Alvarez de Nóvoa. En cuanto a las revistas, trata de divulgar Hermes, del País vasco; O Instituto, de Portugal; La Luz del Porvenir, de Valencia y La Raza, de Santiago de Compostela, en claro rechazo de la preponderancia castellano-andaluza en el panorama de las publicaciones periódicas españolas.

- "Nós, os inadaptados" (1933) (11).

Antes de los estudios de Francisco Bobillo y Carlos Casares, los críticos prestaban mayor atención, como dijimos más arriba, al ensayo retrospectivo de Risco, "Nós os inadaptados"

Francisco Fernández del Riego (12) comenta el paralelismo ideológico entre este ensayo de Risco, escrito desde la perspectiva de sus últimos años de galleguismo y las obras de "autoconfesión" de Ramón Otero Pedrayo y Florentino Cuevillas, es decir, la novela Arredor de sí (1933) y el artículo "Dos nosos tempos" (1920), respectivamente. Lo cierto es que Risco, en el apartado X de "Nós, os inadaptados", ya citaba Arredor de sí en el mismo sentido:

"Arredor de sí", mais qu'unha novela, é a autobiografía non d'un soilo home, senón d'un agrupamento, case d'unha geración. É a autobiografía do cenáculo do autor ao qu'eu pertencín tamén."

C. Casares advierte sobre la base ideológica común de los tres orensanos, cuyas actividades conjuntas por aquellos años fueron decisivas para que pueda hablarse con rigor del "grupo orensano", más tarde parte integrante de la "Generación Nós". Estas actividades fundamentales fueron la fundación del Ateneo de Orense en 1914, y la revista La Centuria, en 1917.

"Nós, os inadaptados" es un análisis de las condiciones histórico-culturales en que se desarrolló la actividad intelectual juvenil de Risco y que se hacen extensivas a toda una generación. Esta reflexión retrospectiva de principios de siglo puede ofrecer alguna similitud, y en ello ha reparado F. Bobillo, con el tomo de las memorias de Pío Baroja, escrito en 1945 y dedicado a esta misma época (13), en que se fraguó la Generación del 98. A Risco se le reprochó el haber hablado de características individuales como si se tratase de rasgos generacionales. Él asumió el posible error de

esta apología "referida a mín mesmo, d'un grupo de galegos do meu tempo"(14).

El ensayo vuelve a publicarse en Leria, año 1961, con ligeras variantes realizadas por el propio Risco, que pueden servir de muestra de los cambios operados en su ideología, o de la matización que el paso del tiempo aporta a esta visión siempre retrospectiva. Ricardo Carballo Calero anotó estas diferencias (15), que él achaca a miedo a la censura franquista, puesto que mitiga hasta casi anular el tinte nacionalista de ciertas expresiones; o al repudio de su radicalismo antiguo, sin dejar de considerar probable la eliminación de algunos párrafos por motivos de estilo.

No debe desdeñarse la exégesis que constituye "Nós, os inadaptados", a pesar de su redacción tardía y de su intención pedagógica -fue dirigida a la juventud galleguista de los años 30- porque en ella encontramos algo que no hay en otros textos: aclaración con referencias culturales concretas, localización contextual y sistematización ideológica.

-Las Tinieblas de Occidente(¿1918?). Editado en 1990.

En 1933 aparecía mencionado en "Nós, os inadaptados" un libro que estaba escrito en 1912 y que, a no ser por la publicación de la obra de Oswald Spengler, que determinaría su inutilización, se habría titulado Tinieblas de Occidente. La obra de O. Spengler, La Decadencia de Occidente, subtitulada "Bosquejo de una morfología de la Historia Universal", fue publicada en alemán entre 1918 y 1922. La traducción al español, realizada por Manuel García Morente para la editorial "Revista de Occidente" data de 1923. Es probable que entonces la conociera Vicente Risco, y que viera en el libro expresadas ideas de las que él habría participado. Antes de que apareciera el libro Las Tinieblas de Occidente no había en Vicente

Risco ninguna mención de la decadencia de nuestro mundo civilizado hasta la Teoría do Nacionalismo Galego, de 1920. Pero la idea estaba presente con fuerza en el ambiente literario y artístico de la época y se desprende igualmente de las opiniones vertidas por Risco en sus escritos de principios de siglo. A este respecto hay una frase muy significativa, que tomamos del prólogo que J. Ortega y Gasset dedicó a la versión española de esta obra de Spengler (16):

(...) una de las graves faltas del estilo de Spengler es presentar como exclusivas y propias suyas ideas que, con más o menos medida, habían sido expresadas antes por otros.

Parecían corroborar la existencia del manuscrito de Vicente Risco sobre el tema de la decadencia de Europa dos referencias del año 1919:

a) En el número de mayo de la revista Cervantes, difusora de las vanguardias en España, pudimos encontrar a Eugenio Montes presentando la primera novela de Risco y mencionando como libro ya escrito el inédito ensayo Tinieblas de Occidente, en el que el autor proponía una "reversión al asiaticismo".(17)

b) En noviembre de ese mismo año, Vicente Risco envía una carta a Manoel-Antonio y Rafael Dieste, en la que dice tener escrito ese libro ya en 1912. (18)

De manera totalmente inesperada, Manuel Outeiriño (de la saga de los Outeiriño, familia amiga de Risco, vinculada, entre otras empresas, a La Región y Misión, de Orense), comunica el hallazgo del manuscrito perdido de este primer ensayo de Vicente Risco, y lo publica en 1990 (19). Esta edición recoge y ordena cuatro manuscritos en total: dos breves redacciones con el título

primigenio de "Los síntomas forzosos de la seriedad" (uno de cuyos apartados lleva el epígrafe de "el Occidente tenebroso") y otros dos manuscritos más extensos con el nombre de Las Tinieblas de Occidente. La versión definitiva de este ensayo estuvo a punto de llevarse a imprenta, tal y como muestran ciertas anotaciones de la mano del autor sobre el tamaño de la caja, el tipo de papel y su precio en la primera hoja del manuscrito definitivo. Es opinión de Manuel Outeiriño que lo que imposibilitó su publicación no fue la obra de Oswald Spengler, sino la entrega de Vicente Risco al galleguismo que le obligó a postergar otras tareas.

Manuel Outeiriño apunta la fecha de 1918 para la versión definitiva de Las Tinieblas de Occidente, basándose en los siguientes datos:

-En la "lista de obras" publicadas y en preparación que V. Risco se proponía indicar en la solapa de su libro, aparece mencionada en primer lugar y como obra acabada el "Preludio a toda estética futura" (cuya última entrega en La Centuria data de julio de 1918). En segundo lugar, y como obra en preparación, una novela titulada "La aventura extraordinaria del Dr. Muñoz", que podría ser el germen de su primera novela en gallego, publicada en abril de 1919.

-En una serie de referencias intertextuales, M. Outeiriño encuentra ecos parecidos en trabajos que Risco publica en los meses de transición entre sus etapas juvenil y galleguista: el "Preludio a toda estética futura" y la nota "Neosofía" del nº3 de La Centuria (1917); el discurso a Francesc Cambó, de finales de 1917, reseñado en un artículo de La Región que recoge Carlos Casares en la página 51 de su biografía; el primer artículo galleguista de A Nosa Terra (julio de 1918), el capítulo V de su Teoría do Nacionalismo Galego (1920) y algunos artículos aparecidos en La

Zarpa poco tiempo después. Estos ecos son repeticiones, no de ideas de fondo -algunas de las cuales rebrotarán en la posguerra- sino más bien de expresiones y frases hechas muy del gusto del Vicente Risco de la primera época.

En lo que se refiere a la fechación de los manuscritos anteriores, "Los Síntomas forzosos de la seriedad", en los que se puede ver el germen, todavía muy incipiente, de la redacción de "Las Tinieblas de Occidente", Manuel Outeiriño los relaciona con la estancia en Madrid de Vicente Risco (1913-1916): no porque el origen de estos escritos esté en una réplica de Risco a ciertas afirmaciones de Ortega y Gasset, sino porque tienen que ver con su vuelta al catolicismo tradicional, que Outeiriño cree se empieza a producir entonces.

-El tema de lo que iba a constituir el libro Las Tinieblas de Occidente es el análisis de los valores culturales europeos. Los propósitos expuestos por el autor son indicar el origen de estos valores y demostrar que en realidad se trata de no-valores que han causado la corrupción física, psíquica y espiritual del hombre europeo.

El encabezamiento de los distintos capítulos sigue referencias de libros sagrados de la India y del judaísmo cristiano. Hay una huella profunda, igualmente, de las lecturas nietzscheanas del joven Risco, en especial en lo que toca a la cuestión de la perversión o subversión de los valores de la civilización europea. Es F. Nietzsche de quien parte, en realidad, el desarrollo del trabajo, como indica Risco la primera vez que lo cita:

"Nietzsche halló, y no ha habido ni puede haber quien lo rectifique, el diagnóstico de la enfermedad europea: degeneración del carácter, atrofia de la personalidad individual, debilitamiento de la voluntad." (p.35).

Junto a F. Nietzsche, Henri Bergson y Miguel de Unamuno son corroborados por Risco en claro rechazo del grupo neokantiano español presidido por José Ortega y Gasset. Éste, a pesar de todo, es continuamente citado por nuestro autor y, recordemos, el primer ensayo risquiano sobre la decadencia de Europa nace como réplica a una crítica de Ortega y Gasset sobre William James, a quien acusó de "haber perdido los síntomas forzosos de la seriedad".

Ideas expresadas en sus primeros escritos.-

Prácticamente todas estas ideas se repiten, condensadas, en "Nós, os inadaptados". En este ensayo las sitúa en el contexto de la época y trata de precisar cuál era el tipo de intelectual al que creía responder. A algunas opiniones les da nombre por primera vez, después de matizarlas, y las relaciona con autores o libros cuyo magisterio siempre reconoció:

1) La decadencia de Occidente.

Como hemos dicho antes, la idea de la decadencia de Occidente estaba generalizada en el pensamiento de su época, y más concretamente, Vicente Risco la toma de Friedrich Nietzsche para desarrollarla en su recién recuperado ensayo. Pero en su reflexión no hay nada todavía de Oswald Spengler, a quien sí seguirá fielmente en escritos posteriores a la lectura de su obra. Hasta entonces, la idea de una Europa que se desmorona cobra sentido total en el contexto de la Gran Guerra, donde el "instinto gregario" del europeo se ha dado a conocer en toda su crudeza:

"Sólo así pueden ser arrastrados tantos millones de hombres a una carnicería tan horrible, tan vergonzosa, como esa gran guerra del siglo XX, magnífica fiesta de sangre ofrecida al

nuevo Dios, al monstruo superorgánico..." (20)

Sólo la sumisión del individuo al Estado y el mercantilismo han originado esta guerra. Risco niega como fantasías otras explicaciones dadas por sus contemporáneos, como fue la de la lucha del latinismo con la barbarie germánica (21). El estallido de la Guerra parece, finalmente, en la visión de la decadencia que ofrece Risco, anunciar la llegada del Apocalipsis futuro:

"Acaso la guerra es la primera convulsión del cataclismo futuro, del diluvio humano, más espantable que el diluvio de las cosas, el diluvio de la ignorancia y de la barbarie que se anuncia para el año 2000" (22).

Esta idea estaba siendo repetida también por autores del Fin de Siglo: el propio Risco cita a Mallarmé, Péladan, Maeterlinck. No podemos olvidar tampoco aquí a Ortega y Gasset, cuya tesis doctoral versó sobre los terrores del año 1000.

2)El odio a su tiempo.

Vicente Risco considera la época que vive en su juventud "indigna, grosera e indecente". Hay varias consecuencias importantes de ese odio a su propio tiempo, sobre el cual en 1933 ("Nós, os inadaptados") dirá que no fue algo instintivo, sino aprendido de los autores del Fin de Siglo:

a)La extensión del odio al "filisteo", arquetipo humano del medio social en que se vive.

b)La elaboración de la teoría del "Futurismo".

c)La concepción del arte como evasión de ese medio social, pero no del medio natural.

Veremos ahora los dos primeros puntos, y dejaremos el tercero para ocuparnos de él al analizar el ideario estético de Risco en

esta primera etapa:

3) El enemigo es el filisteo (23)

Risco ataca al arquetipo humano de ese medio social en que se ve obligado a vivir: el "filisteo". En El Miño (1910), "Polichinela" lo define como el hombre de sentido común, que ama el orden y la seguridad, valora la utilidad y condena la extravagancia. Es conservador y ecléctico, porque asume todas las ortodoxias. Tiene, en suma, subordinada la vida espiritual a la vida práctica.

Vicente Risco participa así de la teoría de Miguel de Unamuno sobre el "filisteísmo" o la "barbarie". Como denominación del "buen burgués", el término "filisteo" llegó a convertirse en un tópico de la literatura de la época, como ocurría también en Alemania, donde Nietzsche lo había inventado.

En "Nós, os inadaptados", Risco amplía la denominación de "filisteo" a todo aquél que se preocupa "da cousa pública e dos seus graves asuntos". Y a la definición de carácter general añade el retrato:

(...) o señor grave, notario, maxistrado, interventor da Facenda, con bimba e leontina de ouro; mais tamén o obreiro de blusa ou mahón era o filisteu". (24)

En Las Tinieblas de Occidente el "filisteo" o "burgués" eran los nombres familiares de un tipo humano, el "homo urbanus", creado por la ciudad de raíz helénica y llegado a su culminación en el estado actual de la civilización europea:

"(...) el hombre adaptado a la vida de la ciudad, fisiológicamente desequilibrado, castrado en sus instintos, domado por la civilización, socialmente esclavo, plegado a las exigencias colectivas, nutrido de convencionalismos, de prejuicios (sic) y guardando en el fondo de su corazón los vicios de Caín: la avaricia, la irreligiosidad y la envidia. Lo definiríamos como el hombre degenerado en la domesticidad". (25)

Es, pues, el producto de la degeneración de los caracteres individuales, a la que han llevado el Estado y el maquinismo, los dos pilares de la civilización enfrentada a la naturaleza -como nos recuerda Rabindranath Tagore-.

Frente al filisteísmo se mantiene sin embargo en la Europa civilizada el "homo rusticus", que vive no sólo en un medio no corrompido como es el campo, sino también en las ciudades más artificiales. En ellas se revela como un antisocial, un inadaptado, un auténtico nómada,...

4) El "futurismo".

La teoría futurista de Vicente Risco no debe confundirse con la de T. Marinetti y sus seguidores. El canto al progreso y a la máquina del siglo XX de estos artistas italianos, cuyo manifiesto de 1909 fue dado a conocer poco tiempo después en España por Ramón Gómez de la Serna desde la revista Prometeo, es contraria al odio que siente Risco por su tiempo. Ni hay por qué pensar en una deuda hacia el artista italiano en lo que se refiere al nombre de esta doctrina: en 1904 el mallorquín Gabriel Alomar, en una conferencia celebrada en el Ateneo de Barcelona, había utilizado el término "futurisme" para redefinir el "modernisme" catalán (26).

En El Miño, "Rujú Sahib" había definido el Futurismo como una teoría de origen teosófico en la que eran fundamentales la idea del hombre superior y la construcción de una sociedad a partir de esa idea (27). J.G. Beramendi resume así esta teoría:

"(...) A loita de todos coa Natureza eisixe o mutuo apoio, do que o desenvolvemento integral é a meta do futurismo humanista e sintético. Tal proceso levará á unión das arelas de todos os homes, á creación dun tipo humano superior e perfecto, base antropolóxica da futura sociedade fraternal, na que o Espírito trunfará sobre da ignorancia e a rutina. (...) (28).

En el ensayo "Nós, os inadaptados", el Futurismo no se menciona por ninguna parte. La omisión de una teoría que en su momento le había parecido a Risco de vital importancia se explica porque en el transcurso de los años, hasta llegar a la remodelación que supone este largo artículo de 1933, el Futurismo ha quedado superado. Lo comprobamos al leer su trabajo de 1926, "Do futurismo e máis do karma" (29). Trata en él de despojarse tanto de la idea del "pasatismo" como del "futurismo". Y lo hace a través de la teoría del "karma" -la examinaremos a propósito de la Teosofía- o bien, en versión occidental, a través de una "concepción bergsoniana do tempo coma duranza".

5) Toma de postura ante los temas de la "Generación del 98", retomados a su vez por la "Generación del 14".

Es Carlos Casares, en su biografía de Risco ya citada, quien enfoca los artículos de éste en El Miño desde el punto de vista de las preocupaciones noventa y ochistas. Seguiremos aprovechando este enfoque de C. Casares, recogiendo aquí el hilo de lo que se constituyó como corriente temática del pensamiento español durante el primer tercio de este siglo, para comprobar cómo Vicente Risco, igual que sus coetáneos los noventa y ochistas, mantiene vivas esas preocupaciones. Revisaremos las más importantes:

a) El tema del casticismo.

Vicente Risco es contrario al casticismo imperante por obra de la Generación del 98, y al mismo tiempo rechaza el afán cosmopolita del modernismo exotista. Como explica en "Nós, os inadaptados", Risco y su grupo se evaden en busca de lo exótico, como los modernistas, pero se sienten anticasticistas y anticosmopolitas. Con respecto a España se declaran europeístas; y con respecto a

Europa, orientalistas; todo ello movidos por un deseo de ir "a contracorriente".

b) La acción política.

En su artículo "Politiquerías" de El Miño (1910), sitúa la acción política en el lugar que se merece a su entender:

"Detesto la política y la sociología y estoy dispuesto a cerrarles las puertas de mi ciudad interior(...)" (30).

No deja de ser un tema noventayochista respecto del que la postura de M. de Unamuno cobra más relevancia que ninguna otra. A ella remite Risco cuando analiza la relación entre el arte y la política y menciona el artículo de Unamuno "Política y cultura". Expresa también su más enérgico rechazo de la dependencia de la cultura con relación al Estado, teoría defendida por Ramiro de Maeztu. Y su alejamiento de la política "más o menos democrática y liberal" de los que, desenterrando a Kant, ocupan un lugar preeminente en la cultura oficial, es decir, del grupo presidido por José Ortega y Gasset.

Risco no quiere luchar contra la política, pero sí olvidarla, separar de ella el cultivo del arte, poniéndose en contra del "espíritu del siglo" que condena al derribo de las torres de marfil.

Carlos Casares cree que otros artículos de El Miño (como "De mi retablo", "La visión de la tragedia", "Una jacquerie en China", "Lerroux y Mella", etc.) obligan a matizar las opiniones vertidas en "Politiquerías", puesto que reflejan un interés nada superficial de Risco hacia temas políticos de su tiempo. A esto cree C. Casares que se debe añadir su participación en una manifestación en Orense a favor de la separación Iglesia-Estado, apoyando lo preconizado por el gobierno de Canalejas. La analizaremos más tarde, a

propósito de sus sentimientos religiosos.

En Las Tinieblas de Occidente surgen sus opiniones sobre el Estado y la acción política en el mismo sentido que en el artículo "Politiquerías", y de modo más explícito. Al repasar la historia de la civilización europea y llegar al Renacimiento, menciona la creación del Estado, el "gran monstruo moderno", durante ese período. Tiempo después ese monstruo es consagrado por la Revolución del siglo XVIII, creándose "la indigna farsa del régimen parlamentario y del sufragio", que deja el camino preparado para la "canalocracia" futura: Europa se dirige de hecho hacia el socialismo. El europeo moderno o "filisteo" está sometido ciegamente al Estado y arrastrado por ello a monstruosidades como la Gran Guerra, que es

"una demostración bien clara, una demostración experimental de las aberraciones a que conducen el mercantilismo, los inventos y la sumisión del individuo al Estado".(31)

c) Sobre el "tema de España".

En "España y los españoles" y "El alma de Castilla", Vicente Risco expone sus opiniones acerca de este tema político-literario en el que la historia tiene un papel esclarecedor. La historia de España es la historia de la resistencia ante la cultura que venía de fuera. La Generación del 98 pareció en sus comienzos querer acabar, mediante una revisión profunda del ser español, con esta resistencia. Pero V. Risco cree que los del 98 fracasaron, y para entonces, año 1910, como muy bien apunta Casares, se siente desencantado ante la exaltación que estos intelectuales llevan a cabo de Castilla. Para él, Castilla sólo ha producido héroes y santos. La idea parece inspirada en el Unamuno de En torno al Casticismo (véase el capítulo "De mística y humanismo"). Pero las

consecuencias no son admirables, sino frustrantes para Risco: los héroes se han hecho a sí mismos aplastando todo intento civilizador, o conquistando América; y los santos han sembrado la intransigencia y el misticismo. Aunque es este último elemento, el misticismo de buena ley, lo único que se puede salvar del carácter castellano, lo que puede acercar Catilla al "futurismo".

De todas formas, Risco habla de este tema como si se sintiera ajeno a él. En la práctica, desde su primera juventud, se rebeló ante la cultura española dominante, empezando por rechazar la literatura castellana oficial de esos años, para terminar deseando desembarazarse de la tradición clásica de esa cultura. De hecho, en Las Tinieblas de Occidente, su preocupación es Europa, no España. Así, le vemos emplear la célebre distinción orteguiana para referirse al continente entero: "(...) la Europa ideal depende y procede de la actual, real ó histórica" (32)

6) Religiosidad.

Además del ensayo Las Tinieblas..., recién descubierto, algunos de sus artículos ofrecen datos sobre la actitud religiosa de Vicente Risco en este período. El más significativo nos lo señala Francisco Bobillo -el publicado en El Miño el 20 de marzo de 1910- que, según él, "con suma radicalidad expresa un gran fervor religioso y una profunda convicción católica".(33)

El hecho de haber participado en una manifestación a favor de la secularización del Estado -lo mencionábamos más arriba- parece a simple vista contradecir esta actitud expresada por Risco. Pero si se examina con detenimiento, veremos que está de acuerdo con el deseo de Risco de separar "la vida del espíritu" a la que pertenece el sentimiento religioso, de la otra vida, la práctica, la que no tiene importancia. El Estado no debe controlar la religión, y por

eso Risco apoya la política religiosa del gobierno entonces en el poder. Además, la división entre Estado e Iglesia debe ser necesaria, como explica en Las Tinieblas..., porque el Estado laico entra en contradicción con la catolicidad cosmopolita; y la Iglesia, para responder fielmente a su tradición, debe mantenerse hostil y en conflicto permanente con el Estado.

En otra ocasión, como también señalamos, alude a la religiosidad del alma castellana, al tipo de santo que ésta ha producido, ejercitado en la intransigencia y la intolerancia. Ahora bien, el misticismo está más en consonancia con las preferencias de Risco-es, ya vimos, lo único que merece la pena del carácter castellano-ya que concibe el arte como una mística: "El arte es amor y entrega, nos dice en el "Preludio...", el arte es una "obra eucarística" (34).

En Las Tinieblas de Occidente dedica a la Iglesia párrafos importantes al relatar los pasos decisivos de la historia europea. Importantes, además de otras razones, porque serán muy parecidos a los que dedicará a la "Cristiandad" en los años de posguerra española. Los componentes de la ideología cristiana son la rusticidad (en el sentido que le otorga Risco, como lo opuesto al civismo), el ascetismo y la doctrina de la salvación individual. La Iglesia cristiana es una sociedad perfecta, porque en ella la autoridad viene de Dios. Fue ella la creadora de toda la Edad Media, la mejor época de la historia europea. Su misión entonces fue imbuir de religiosidad al europeo laico y embarcarlo en su empresa caballeresca y romántica. Pero pronto quedó infectada por el clasicismo y cometió dos grandes errores: extirpar el paganismo y perseguir las herejías. El Risco de Las Tinieblas... anatematiza a la Compañía de Jesús, producida por aquella infección clásica, y

se declara a favor de los gnósticos y sus sucesores los templarios.

Encontramos también, concretamente en uno de los manuscritos sobre "los síntomas forzosos de la seriedad" la primera alusión al demonio como el hacedor del Progreso:

"Así tiene servidores inconscientes, como Edison, persuadidos de que son bienhechores de la humanidad. Así la Ciencia hace técnica (sic); de la Tradición, rutina;; de la Poesía, Retórica; de la asociación natural, sociedad política. Todo lo confunde y transtorna, y es penoso luchar con él. Así es el Dueño de Mundo."(35)

Por último, todo este ensayo tiene un intencionado acento bíblico-profético, imitado de Nietzsche, del cual los epígrafes de algunos capítulos y su colofón son la manifestación más clara. Hay también una constante referencia a la Biblia como fuente preescrita de la Historia Europea. El fratricidio de Caín, ligado a la fundación de la primera ciudad, la erección de la Torre de Babel y el Apocalipsis anunciado, son los hitos básicos de esta preescritura. La lectura histórica de la Biblia, de la que participa Vicente Risco (36) será ampliada con definitivo sentido en la tercera fase ideológica de nuestro autor, como podremos ver llegado el momento.

Parafraseando a Keyserling, y coincidiendo otra vez con las preocupaciones unamunianas, Vicente Risco sostendrá en "Nós, os inadaptados", que al Cristianismo se le debe la salvaguarda de la individualidad del ser humano a través de la historia. En Las Tinieblas... se expresaba la misma idea: en contra de la creencia generalizada de que la Revolución llevó adelante la defensa del individualismo y la libertad en Europa, lo cierto es que, al contrario, favoreció al Estado en detrimento de la libertad

individual, logrando que la gran máquina social se hiciera aún más conservadora y tradicional que en el Antiguo Régimen. Hay, pues, que dar con un mecanismo de defensa, como parece ser que ha encontrado Risco.

En fin, hay cristianismo en el Risco de estos años, y hay catolicismo, aunque no ortodoxo. La heterodoxia procede del contacto con el misticismo artístico de los simbolistas "fin de siglo", y de la mistura con elementos orientales, especialmente budistas. Esta mezcolanza heterodoxa es la base de la Teosofía, y nuestro autor le da expresión literaria en uno de sus primeros relatos, publicado en la revista Mi Tierra.

7) El individualismo y la "doctrina del grande hombre"

La "doctrina del grande hombre", llegada tardíamente a Occidente, nos habla de aquellos hombres, muy pocos, que han logrado vivir verdaderamente la vida interior. Los demás apenas llegan a ser sus discípulos. Risco se considera entre estos últimos, pero trasluce su deseo de llegar él también a vivir esa vida a través del arte. Es así como el arte no es concebido tan sólo como evasión, sino también como acceso a la verdadera vida.

El requisito indispensable para alcanzar esa vida, tal como leemos en "Nós, os inadaptados", es refugiarse en la libertad interior, salvar lo personal e individual de cada uno, ser siempre diferentes. Es preciso cultivar la "moral del culto al yo" preconizada por Maurice Barrés, y que para Risco es sólo aplicable al verdadero artista.

8) Qué tipo de intelectual encarnaba Risco.

Está perfilado del todo en "Nós, os inadaptados", y hasta cierto punto puede servirnos de patrón ideal al que nuestro autor se acercaba. Responde al tipo de intelectual más común de la

generación modernista, heredero de sus maestros decadentes simbolistas, que optó por huir del compromiso noventayochista español, aunque desembocó en otro compromiso casticista, como fue el del nacionalismo gallego. La aceptación del compromiso coincide con el auge del "Noucentisme" catalán y la configuración del nuevo artista cosmopolita, urbano y mediterraneísta, del que Risco trata de diferenciarse también, a pesar de reconocer su deuda hacia Eugeni D'Ors. Para entonces sus miras están puestas en distintos fenómenos culturales, venidos de otras tierras y centrados en el ámbito atlántico.

Si seguimos las directrices del ensayo retrospectivo es porque en él está realizada la sistematización que sus primeros trabajos requerirían. Así, nos encontramos con un autorretrato de Risco como artista -que artista quiso ser antes que intelectual- y una referencia clara a autores que determinaron las actitudes fundamentales de Risco en esos años.

Sólo apuntamos una idea expresada en Las Tinieblas de Occidente, que sirve de claro arranque para este autorretrato y acentúa su nitidez, puesto que lo sitúa en un contexto social determinado, el de principios de siglo. En el seno de las ciudades hay elementos nómadas -ya nos hemos referido a ellos- , artistas, vagabundos, criminales, que son representantes de ese "homo rusticus" opuesto al civilizado filiesteo. Las ciudades luchan contra esos elementos antisociales, aunque paradójicamente sean ellos los que las hagan evolucionar. Vicente Risco pertenece a esa clase de individuos.

Risco se ve a sí mismo como un "inadaptado" (37), un "vencido de la vida" (38), envejecido prematuramente a través de sus lecturas. Es J.-K. Huysmans quien le presta el modelo de Des Esseintes, y Risco lo quiere reflejar fielmente, yendo "a contracorriente" de la

cultura oficial. Es elitista, individualista acérrimo, pues no quiere hacer de su "moral del culto al yo" una moral universal, sino todo lo contrario. Es pesimista porque sabe de lo irremediable de los defectos de su tiempo. Es, en fin, un dandy perfectamente consciente de la decadencia que le rodea.

Risco trataba de vivir la "verdadera vida" a través del arte, pero lo cierto es que cotidianamente adoptaba una actitud práctica convencional. Es cierta la afirmación de F. Bobillo sobre la falta de adecuación entre su radicalismo estético y su actitud vital (39). Hay un momento en el ensayo "Nós, os..." en que Risco parece que intenta justificar esta discordancia:

"Pra nós, a profesión, o emprego, a angueira, non era nen debía ser máis que a maneira de tirar unha soldada pra vivir..." (40).

9) La elección del compromiso social.

Desde estos supuestos, Risco explica en "Nós..." la paradoja de la elección galleguista por parte de este tipo de intelectual que él personificaba. Lo que llama "entrega a Galicia" se produce como una "conversión", manifestando una vez más que sigue viviendo como experiencias místicas sus elecciones intelectuales.

La elección entre dos opciones le obligó a cambiar la torre de marfil por el compromiso social. Risco explica la transformación como una exteriorización de su mundo interior, en comunión con el medio que le rodeaba.

10) El ideario estético

Para introducirnos en los componentes del ideario estético de Vicente Risco diremos que éstos se cimentan en el Simbolismo francés, tiñendo todas las tendencias de su peculiar doctrina estética. El simbolismo poético, cuyas figuras más representativas

en Francia son Baudelaire y Mallarmé, cree que el arte posee una función primordial del conocimiento. Pero no de conocimiento superficial, como el procurado por el arte llamado realista, sino entendiendo por tal el descubrimiento de una verdad más honda que la apariencial, escondida en el fondo de las cosas. El artista, y así nos lo muestra Baudelaire en su famoso poema "Correspondencias" (IV de Las Flores del mal) es el demiurgo que ha de enseñar a interpretar esa verdad. Los símbolos que nos presenta la naturaleza se ordenan en una unidad mística en cuyo desentrañamiento está inmersa la labor del artista.

Risco recoge también la máxima parnasiana de T. Gautier, "el arte por el arte", idea que ya estaba en los románticos alemanes, y que Víctor Hugo lanza en la consigna: "Es mil veces preferible el arte por el arte a la sumisión a las ideas políticas". De esta manera combina hábilmente la función puramente estética del arte con la función de conocimiento. Esta mistura había tenido lugar ya en el Modernismo de factura americana. Risco admira, de hecho, a Rubén Darío y a su discípulo Valle Inclán, e incluso produce algún que otro poema dentro de la escuela. Pero la abandona pronto ante la orientación tomada por el Post-modernismo español en la primera década del siglo XX, que mezcla las nuevas formas métricas con un contenido ideológico del más rancio tradicionalismo castellano-español: es el Posmodernismo de los seguidores de Salvador Rueda y Francisco Villaespesa, aquellos que al propio Valle Inclán pretenden "hacerle entrar en la ya innumerable cofradía que canta las insustanciales vejeces de Castilla" (41).

Los principios teóricos del Simbolismo aparecen en los primeros artículos periodísticos de Vicente Risco. Dejando a un lado las colaboraciones de El Miño de Orense, de cuyo difícil acceso ya

hemos hablado, nos fijaremos en uno de los mejores documentos directos de que disponemos: el artículo que comenta la exposición de Castelao en Orense, en 1912, donde leemos lo siguiente:

"El arte debe expresar la verdad de las cosas. Verdad que no reside en el exterior de ellas, sino, de lo que yo llamaría su evidencia interna, su ser falseado por la apariencia, muchas veces, en los seres conscientes, falseado a voluntad. Y Castelao demostró irrefutablemente, definitivamente, que la caricatura es el arte que realiza hoy día esta verdad, este realismo interno y espiritual." (42).

Quedan claramente expuestos estos principios en su célebre "Preludio a toda estética futura", de 1917. Ese año es crucial para la historia de Europa, pues los intelectuales sienten la necesidad de prever, en lo que se advierte como un auténtico cambio de siglo, lo que ocurrirá después de la guerra europea. De ahí que se titule "Preludio", y que se hable, imitando a F. Nietzsche, de una estética "Futura", aunque se trate de una estética de raíces en el pasado más inmediato, desde luego.

El manifiesto cultural que constituye este "Preludio...", junto con la reflexión, casi veinte años después, que "Nós, os inadaptados" supone acerca del "Fin de Siglo", son los mejores documentos para conocer las ideas estéticas de Risco durante los primeros años. Ambos trabajos se complementan : en "Nós, os inadaptados" hay un meticuloso examen del ambiente espiritual de la generación de Risco, ambiente que hizo posible el "Preludio a toda estética futura". El ensayo pretendía ser más que una definición, una apología

"referida a mín mesmo, dun grupo de galegos do

meu tempo"(43).

V. Risco habla a los jóvenes intelectuales gallegos que se hacen llamar "os novos" y trata de diferenciar ese ambiente de Fin de Siglo del que se ha gestado en los años 30. Antes de comenzar advierte que a pesar de las diferencias hay algo en común: el de la decadencia de Occidente.

Veamos un extracto de la doctrina estética, mejor dicho, del conglomerado de principios estéticos defendidos por Risco, comenzando por sus definiciones en esta materia:

La Estética es una ciencia "hiperempírica" de contemplación: una rama de la filosofía mística, que no podrá reducir nunca el arte a conceptos, como hacen las ciencias empíricas.

El Arte "es ante todo la reacción característica de un espíritu ante el espectáculo de la vida" (44).

La función del Arte es "revelarnos lo que hay detrás del parecer de las cosas, el más adentro de su apariencia convencional"(45).

Risco quiere la evasión del medio social a través del arte. Si esta evasión no se pretende realizar con respecto al medio natural, es porque se defiende el folklore como auténtico "arte del pueblo". Ya veremos como ese respeto por las manifestaciones folklóricas puede llegar a constituirse, como observó Carlos Casares, en un elemento "pre-galleguista". La primera y esencial diferencia que Risco establece entre su generación y la de los galleguistas mozos de los años 30 es ésta: mientras ellos rechazan el medio social y se evaden de él sin ninguna intención de reforma por su parte, los jóvenes de los 30 se muestran como "utopistas".

Contra el "Arte Social". El siglo XX está exigiendo la necesidad de realizar el llamado "arte social". Este tipo de arte, que

supedita la estética a la moral, no es nuevo: supone, pues, un retroceso frente al arte exquisito, individual, que se preconiza en la actualidad.

El "arte social" no es el arte del pueblo. Este será el folklore, radicado en la tradición "más arcaica y más sagrada". Tampoco es el "arte para el pueblo", que defendía el inglés Ruskin. Risco nos da su propia versión del "arte social":

"Los teóricos del arte social dicen que éste debe expresar las inquietudes de la época(...) El arte social pues, viene a ser algo así como la Marsellesa. En el fondo se trata de cantar el socialismo y las máquinas. Un arte de demagogia y de mitin. Francamente, había derecho a esperar en el siglo XX un poco más de formalidad." (46).

No quiere decir esto que niegue la eficacia social del arte, al contrario. Por ello precisamente la combate, y se opone a toda pretensión didáctica que el arte pueda encerrar. El único valor que admite es el valor estético, identificando la belleza con la emotividad pura:

"Nunca faltarán almas plebeyas para practicar el arte social." (47).

Con estas palabras condena todo arte de creación que no tenga a gala el ser un arte individual:

"El arte de creación no se propone otra cosa que el olvido del mundo"(48).

"El arte es hoy y siempre un medio para dar la espalda a la sociedad y al mundo."(49).

Y es que el artista nace predestinado, elegido, y ha de cultivar únicamente su mundo interior. Como espíritu delicado, por fuerza ha de ser antisocial.

Sobre el artista El poeta adopta una actitud mística, revelada en la inspiración, que se opone a la actitud analítica del filósofo. La actitud mística está "fundada en la fe, la actitud simpática y no defensiva del que ama las cosas sin interrogarlas" (50).

El artista es un "elegido":

"Esos hombres que llegan a vivir la verdadera vida interior son muy pocos. Los demás somos en mayor o menor grado, discípulos, y toda la luz de nuestras intuiciones viene de aquellos "(51).

El artista desea desvelar lo íntimo del hombre. Desea superar la eterna incomunicación entre los seres humanos. Desea entregarse en un acto de eucaristía, porque:

"Todo el arte es amor, aunque el mismo artista no lo sepa"(52).

Sobre el "Realismo"

La primera "verdad" estética es que el mundo es sólo apariencia. Frente a la Ciencia, el Arte "es por el contrario el reino de la "Arbitrariedad" (53).

Consecuencia de ello es la "superioridad de la fantasmagoría sobre el llamado arte realista" (54). A partir de esta premisa, los conceptos VERDAD-MENTIRA adquieren estéticamente un significado distinto del que poseen para la ciencia: "Hay siempre una verdad estética independiente de la otra" (55).

El arte extrae de la naturaleza "la emoción pura" y revela "lo que son las cosas mismas en su verdadera "intimidad"(56).

Contra el "Naturalismo".

La Ciencia, como el supuesto "Realismo", nos da una visión imperfecta, inexacta, de la naturaleza. En ello estriba el error de E. Zola, en interponer conceptos científicos entre el temperamento y la naturaleza.

Sobre la originalidad.

"Ser diferente es ser existente" (57). En esta máxima radica el concepto de originalidad. ¿Qué medios posee el artista para ser original?. Las almas son distintas, sí, pero los medios de expresión a los que hay que atenerse son siempre los mismos, aunque, como el asunto, son accidentales. La originalidad no estriba en el "asunto" ni en el "procedimiento", sino en la "emoción", es decir, en el punto de vista o interpretación de un temperamento particular:

"Hay que dar una emoción nueva a los asuntos de siempre" (58).

De ahí que distinga entre el artífice, sometido al procedimiento, y el verdadero artista.

El Simbolismo.

Vicente Risco comenta el arte llamado "simbolista" y "decadente", explicando el concepto de "correspondencia" de Ch. Baudelaire y de "recreación" de S. Mallarmé. El arte ha de buscar "las relaciones espirituales, las correspondencias secretas que existen entre el alma y las cosas" (59):

"las cosas son vueltas a crear, son transportadas del mundo real al mundo estético, del mundo de la naturaleza al mundo del arte. En este sentido dice Mallarmé que el mundo debe ser 'creado de nuevo' por la virtud, por la magia del arte." (60).

El Cubismo, el Futurismo de Marinetti.

Al analizar el Futurismo comenta de pasada el movimiento pictórico cubista:

"Sucedee con el futurismo lo contrario que el cubismo en la pintura; en el cubismo la teoría es inatacable, la práctica es un disparate. En el futurismo lo disparatado es la doctrina." (61).

De esta manera, Risco, que siempre se declaró partidario a ultranza de toda tendencia artística futurista, descalifica como tal el movimiento iniciado en Italia por T. Marinetti: No es que discuta la calidad artística de las producciones de este artista, como las de G. Severini o F. Balilla "Pratella". Pero la teoría sí, por dos razones:

1) Más que futurismo, debería llamarse "actualismo", dado que no anticipa el futuro, sino que proyecta hacia él la actualidad. Es lo de ahora lo que ensalza. Sólo arremete contra el pasado.

2) Al ensalzar el progreso y la máquina, los futuristas seguidores de Marinetti se sitúan en la línea estética fijada por Zola, con lo cual carecen de originalidad y terminan cayendo en lo plebeyo, feo y vulgar.

La doctrina es, por tanto, desechable. Lo único que queda de este "pseudo-futurismo" es una serie de innovaciones técnicas que sí son dignas de ser aprovechadas.

Contra la actualidad.

Una estética futura habrá de rehuir la época actual, grosera, vulgar y anartística. Habrá que ir no sólo contra los "pasatistas", sino también contra los "actualistas". Lo actual es aborrecible por varias razones:

La época actual pide un arte "social", un arte plebeyo, que trabaja para un público sin individualidad. Crea más artífices que artistas: desorientados al buscar la originalidad, creen que todo reside en el procedimiento, y a él se someten.

La época actual se pronuncia a favor de un arte "cientificista" de dos modos: cantando a la técnica y a la ciencia, y basando el arte en principios científicos, como hace el cubismo. Ambos modos los resume el "futurismo".

Contra el Clasicismo.

Como consecuencia del postulado d'orsiano de la Arbitrariedad del Arte, Vicente Risco se declara (en contra de E. D'Ors) anticlasicista:

"Toda la vasta maquinaria de preceptos que atenazaban el arte clásico es una funesta ingerencia de conceptos científicos en un campo que debiera serles siempre vedado." (62).

Anuncia "la muerte de los dioses", y se propone "desarraigar de nuestros espíritus la necia superstición del helenismo" (63). Todo ello no es más que un ansia de renovación del arte europeo, que "se está repitiendo desde el Renacimiento de un modo lamentable" (64).

Acerca del pesimismo

Otro de los componentes de la teoría estética del "Fin de Siglo" es la actitud pesimista en que se sumerge la expresión artística. Schopenhauer logró dotar a ese pesimismo de entidad filosófica.

"(...) sólo en una concepción pesimista del mundo puede fundarse una doctrina estética." (65).

El pesimismo nace de la conciencia del "dolor de la vida", originado en el "delito de nacer", según expresión calderoniana. Y es el arte lírico, en esencia, el que mejor manifiesta ese dolor. Un poeta capaz de resumir en su obra todo ese dolor de vivir sería el "gran poeta de la humanidad":

"Ese gran Poeta-Mesías cantará en el último día del Mundo, y será como el canto del cisne en la agonía de la Humanidad." (66).

Al primer gran dolor se añade el que se desprende de la incomunicación entre los seres humanos. El poeta tratará de indagar en el hombre y darse desvelado a los demás, y con su entrega deshará esa incomunicación.

Porque el arte nace, en suma, de la insuficiencia de la vida.

Corrientes ideológicas y autores que influyen en Vicente Risco durante su primera etapa.-

Se hace realmente costoso desbrozar el campo de citas y alusiones culturalistas de Vicente Risco en estos primeros trabajos, especialmente en el "Preludio a toda estética futura", donde se llega a un alarde realmente empachoso. Tradicionalmente la crítica se ha limitado a repetir la enumeración de referencias que el mismo Risco hacía en su obra. Una vez más, "Nós, os inadaptados" ofrecía cierta orientación sistematizadora de esa aglomeración de referencias (67). Por esa razón acudían a ella los estudiosos, sin pensar si acaso en el proceso de selección llevado a cabo en la confección de este ensayo, Risco había dejado algo por el camino, como ya vimos que ocurrió con el llamado "Futurismo".

Estos críticos y los que siguieron después -partidarios éstos últimos de indagar en la labor del primer Risco, y de no confiar del todo en el ensayo de 1933- resaltaron entre la abundante ascendencia intelectual la influencia de Nietzsche, y más tarde Spengler. También señalaron la de los decadentistas franceses e ingleses, entre los cuales cabía destacar al holandés J.K.Huysmans; la de los vanguardistas europeos; y por encima de todo, y partiendo también de estos antecedentes, el gusto e interés por las

sabidurías orientales y su reflejo e imitación en Occidente., tal como podían considerarse el Ocultismo y la Teosofía.

Comencemos por la influencia de Nietzsche, filósofo conocido en España a través de traducciones francesas no muy fiables, y al que rindieron admiración intelectuales autodidactas como Pío Baroja y sus compañeros de generación (68).

En un artículo de EL Miño de 1910, Risco habla de la etapa, entonces ya superada, en que estuvo dominado por las teorías de este auténtico "corruptor de la juventud" (9). Carlos Casares, con todo, sigue observando "reminiscencias nietzscheanas" en la serie de artículos que llevan el nombre de "Filosofía arbitraria". Con las reminiscencias se conjugan ecos de Shopenhauer y el espiritualismo de las filosofías orientales.

F. Bobillo, por su parte, afirma encontrar "ideas y expresiones nietzscheanas" en la obra de Risco. De esta admiración juvenil, añade este autor, le quedará la afición al budismo y a las "filosofías esotéricas" (70).

Habría que rastrear esas reminiscencias y esas expresiones e ideas que no concretan estos autores. Seguramente dejó huella en Risco un estilo (71), un modo de expresarse a la usanza religiosa oriental a base de máximas y breves reflexiones, y una manera tajante de escandalizar que los decadentes siguieron en general, aunque fuera de forma muy superficial en el caso de V. Risco.

Y de lo que no cabe duda, después de leer los manuscritos recuperados de Las Tinieblas de Occidente es de que Friedrich Nietzsche provoca y origina la redacción de este ensayo dirigido contra los neokantianos españoles -Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, los antiguos krausistas,... - en defensa del irracionalismo.

De Oswald Spengler, como hemos visto, no hay nada en esta época. En "Nós, os inadaptados" hablará de él para referirse a su división de los hombres en varias categorías.

Ya en esta etapa va a dejarse notar en Vicente Risco la influencia de Eugenio D'Ors, de cuyo "Arte Arbitrario" se hace eco la serie de artículos de El Miñoya mencionada. Dentro del mismo ámbito catalán, Joan Maragall le conmueve con su teoría de la "paraula viva". Entre los portugueses, Eça de Queiroz y los renacentistas (el grupo "Os vencidos da vida"); y entre los españoles, Angel Ganivet y el Ramón del Valle Inclán de La lámpara maravillosa.

Para esclarecer la influencia de la lectura de los decadentistas franceses, los más seguidos por V. Risco y sus compañeros de generación si hemos de fiarnos de lo que se nos dice en "Nós, os inadaptados" (72), podemos acudir al estudio de Nicole Dulin, que constituye una feliz excepción en el acercamiento crítico al primer Risco (73).

Nicole Dulin se propone establecer las coordenadas del decadentismo francés: Esta actitud decadente se propaga entre los artistas franceses de finales del siglo XIX. El dandy quiere distinguirse del resto de la sociedad a la que repudia, a través de una conducta extravagante.

V. Risco rindió culto a la más exacta expresión literaria del dandy inadaptado: el duque Jean Floresses Des Esseintes, personaje de la novela de J.-K. Huysmans, A rébours 1884) (74). Esta obra, según F. Calvo Serraller, "constituye la radiografía moral del esteta decadente fin de siglo, su desesperada confesión íntima" (75). La novela, en efecto, se centra en el agotador intento del

personaje de sustituir por el artificio la naturaleza aburrida, desordenada pero siempre igual a sí misma. Al final, lo único que se resiste a ser mecanizado por él es su propia naturaleza física, que sucumbe ante la irreconciliación de la vida y el arte.

Pues bien, Des Esseintes, como Risco, admiraba a autores como Baudelaire, Mallarmé, P. Verlaine -los dos primeros, seguidores del americano Edgar Allan Poe-. Otros nombres del círculo francés citados por Risco en su ensayo de 1933 están vinculados entre sí, dice Nicole Dulin, por razones de género o ideología. Junto a Huysmans, Péladan, Jean Lorrain, Rachilde, el crítico valedor del Simbolismo, Rémy de Gourmont y los teóricos del "egotismo", León Bloy y Maurice Barrés. Todos ellos coinciden en su decadentismo, en la perversidad a lo Guy de Maupassant, en la profesión del Simbolismo y en su odio al burgués. Cultivaron varios géneros, desde la poesía al ensayo, y militaron a favor de causas como el movimiento felibre de Frederic Mistral (tal fue el caso de Mallarmé y Péladan) y un wagnerismo que les impulsaba a la búsqueda del "Arte Absoluto".

El autor que destaca por encima de todos ellos, el que más nidiamente aparece parafraseado en su obra juvenil, y lo volverá a ser en "Nós, os inadaptados", es Maurice Barrés. Este autor francés ofrece la clave de la transformación de Vicente Risco en autor comprometido socialmente desde los supuestos decadentistas.

Un afán de estudio de literatura comparada motiva el trabajo de Nicole Dulin. A nosotros lo que sin embargo nos interesa es la búsqueda de razones que llevaron a Vicente Risco al nacionalismo gallego, y en este sentido, la influencia de Maurice Barrés nos parece decisiva.

M. Barrés puso en circulación la "moral del culto al yo", que

tan buena acogida tuvo en la mentalidad risquiana. Estos son los elementos más destacados de su personalidad:

"1862-1923. En Maurice Barrés concurren muchas tendencias. Romántico por las fuentes de las que se nutre y cierto estilo melancólico que recuerda a Chateaubriand, simbolista por su idealismo, es decadentista por su concepto refinado de la vida, y la morbilidad de algunos de sus estados de ánimo." (76).

La trilogía Culte de moi (1881-1891), en su primer volumen, titulado Sous l'oeil des barbares, expone la negación de un mundo exterior ajeno al yo y dominado por los "bárbaros armados con las armas de la cultura". Un homme libre, el segundo volumen, ofrece bajo un argumento muy similar al de A rébours de Huysmans, el descubrimiento personal de Barrés, en medio del hastío que le produce la falta de referencia vital. N. Dulin lo resume en dos puntos esenciales:

"Primero, el autor descubre su región natal, la Lorena, toma conciencia de la trascendencia del vínculo que le une con esta tierra en la que ha visto la luz y que le ha imprimido precisamente su yo (...) Segundo, descubre también la importancia de su pasado." (77).

Maurice Barrés siguió publicando otras trilogías esta vez dedicadas al tema del nacionalismo. No hay duda para Nicole Dulin de que la trayectoria de ambos autores es muy semejante. por eso subraya:

"De la contemplación pasa a la acción, siendo el nacionalismo la más profunda consecuencia del egotismo." (78).

No sólo Barrés a través de su producción literaria puede ofrecer luz a la trayectoria ideológica de Vicente Risco. Hemos dejado para este momento el recorrido por otro camino fundamental en su

actitud juvenil: la teosofía y los saberes ocultos en general. Este componente extravagante de la ideología risquiana, tan extendido por otra parte en aquella época, nos ofrece nuevos datos que ayudan a encajar el mosaico. Lo analizaremos con detenimiento, justificados en la falta de atención de estos temas por la crítica anterior.

Para empezar, ¿de dónde procede el inetrés de Risco por estas sabidurías esotéricas?.

Mientras Carlos Casares (79) sostiene que, más que los románticos alemanes, fueron los decadentistas franceses e ingleses los que le pusieron en contacto con los saberes ocultos, Francisco Bobillo (80) asegura que la afición le llega de sus lecturas juveniles de F. Nietzsche y del contacto con la escuela teosófica de Mario Roso de Luna.

X. F. Ogando, autor de la presentación de la edición facsímil de La Centuria (81), cree fundamental en este sentido su paso por Madrid, y especialmente por la tertulia de "Pombo", aunque F. Bobillo insite en que esta costumbre se hallaba generalizada por todas las tertulias y casinos de las provincias españolas.

Como documentos que nos muestran las lecturas y opiniones de Risco en este campo concreto, volvemos a contar con los manuscritos de "Las Tinieblas de Occidente", los artículos de El Miño, Mi Tierra, La Centuria y el ensayo "Nós, os inadaptados". Podríamos añadir sus dos primeros relatos, "el tesoro de Kolirán" y "El enviado", así como su novela Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros. No olvidaremos tampoco su conferencia en el Ateneo de Madrid sobre Rabindranath Tagore, autor al que había parafraseado repetidas veces en Las Tinieblas de Occidente, y algunos de sus trabajos posteriores sobre el tema del saber oculto.

Primero tratatremos de hacer una distinción entre el Orientalismo en general y la Teosofía en particular. Esta última fue el vehículo difusor que el Orientalismo tuvo, tiempo después de que los románticos alemanes iniciaran el interés en Occidente por estos saberes. El gran introductor de la sabiduría oriental en la filosofía alemana fue sin duda Schopenhauer. Hubo otro filósofo, a quien Risco dice adeudar su conocimiento del tema oriental, Henri Bergson. Sobre su filosofía leemos en "Preludio a toda estética futura":

(Es) "la última traducción occidental de la sabiduría de Oriente, la filosofía del porvenir"(82).

El origen de estos estudios se encuentra, pues, en el Romanticismo alemán, con W.Goethe como precursor. El orientalismo se constituyó en una moda no sólo filosófica, sino también artístico-literaria. A ello contribuiría en no desdeñable medida el avance de las exploraciones arqueológicas durante el último cuarto del siglo XIX, junto con el furor por los estudios lingüísticos comparativos que buscaban en Oriente la primera palabra de la humanidad.

Por entonces eran teósofos declarados, no sólo personajes cercanos a Risco, como Mario Roso de Luna y Primitivo R. Sanjurjo, que actuó de guía en estos saberes; sino también gran parte de sus autores admirados, el Sar Péladan, Eugeni D'Ors y R. Del Valle Inclán.

Este saber esotérico que es la Teosofía se nutre del Oriente y al mismo tiempo toma de la religión cristiana conceptos fundamentales. Contó con famosos divulgadores en aquella época, entre los cuales destacarían Helena Blavatsky y Rudolph Steiner. A este último Risco dedicó en 1825 un estudio en la revista Nós. Era

un hombre de reconocida cultura, autor, entre otros libros, de una biografía de F. Nietzsche. Casi todas sus publicaciones entre finales del siglo pasado y el primer tercio del presente versan sobre Teosofía, Ciencia Oculta, símbolos míticos como la Atlántida, y meditaciones en torno al "Cristianismo como hecho místico", tal y como reza uno de sus títulos. El éxito de R. Steiner comenzó a producirse en un pequeño círculo de adeptos, pero fue creciendo desde el final de la Gran Guerra, momento en el que este visionario dio a conocer un manifiesto en la prensa de Alemania, Austria y Suiza en el que instaba al pueblo alemán y a "todo el mundo civilizado" a seguir las pautas de la Teosofía para detener la decadencia de la civilización y su hundimiento final. A Steiner sus seguidores le deben el mérito de dotar a esta sabiduría oculta de seriedad y rigor, elementos inexistentes en otros divulgadores.

Muchos fueron los que, como él, se dedicaron a la propagación de estas doctrinas. Las ramificaciones teóricas fueron diversas, y sus consecuencias llegan a relacionar a algunos teósofos con los teóricos del Nazismo alemán. Los antecedentes están en el propio Steiner: una contemporánea y correligionaria suya, menos refinada, menos "científica", entendiendo por ello más irracional, tajante y disparatada fue A. Besant (83). En 1910 publicó su Introducción a la Teosofía con una dedicatoria expresa a la raza aria, "salvadoras de la catástrofe mundial". Annie Besant, en el fondo, no hacía más que explicitar lo que en Steiner estaba sugerido. Más adelante veremos algunos ejemplos de las sugerencias de Steiner.

¿Cómo definen estos autores el término "Teosofía"? Apoyándose en nombres de la tradición cultural germana, como Fichte y Goethe -autores que ya apuntaron el camino-, dice Steiner que la Teosofía

es, según su etimología, la "Sabiduría Divina", es decir, la sabiduría que revela al hombre su propio ser y destino.

Steiner propone esta sabiduría a todos los que estén dispuestos a seguir una especie de camino iniciático de purificación, que él denomina "sendero del conocimiento". En todo momento reivindica algo que podríamos llamar "racionalización mística", que tiene mucho que ver con las filosofías-religiones orientales.

Annie Besant, mencionada antes, concreta más el origen de la Teosofía: en su actual modalidad apareció en 1875, aunque "es tan antigua como la humanidad". Resurgió en Europa y en Estados Unidos ante el avance materialista en Oriente y en Occidente. Los "Guardianes de la Humanidad" -santones de este conglomerado de teorías teosóficas- proclamaron las antiguas verdades que forman parte de todas las religiones, en una época en que la ciencia no admitía nada que no pudiera experimentarse por los sentidos.

Responde, pues, la Teosofía a una corriente irracionalista, anticientifista, que reacciona ante el Positivismo científico del siglo XIX. El término había aparecido ya en los neoplatónicos y tiene las palabras "brahmavidgâ" y "Paravidyâ" su correspondencia en sánscrito. La Teosofía recurre a la "mitología comparada" para sostenerse en aquello que hay de común en todas las religiones, y lleva a cabo un sincretismo cristiano-budista apto para su comprensión ante las mentes occidentales.

Antes de hacer un recorrido sucinto por las ideas de la Teosofía que han influido en Vicente Risco, advertiremos primero que hay elementos ideológicos expuestos en estas obras divulgadoras de los teósofos que se reconocen a simple vista como ideas y opiniones generalizadas en la época. Lo que sí es cierto es que no hubo una síntesis tan clara y detallada como en estos saberes ocultos y

propagados a la vez, del ambiente espiritual catastrofista de principios de siglo.

Otro asunto es la selección que Risco realiza de este conjunto ideológico: hay temas que siguió con una convicción profunda, y que echan por tierra la minusvaloración de esta influencia en el Risco juvenil, considerada como algo insustancial y meramente exótico por la crítica anterior. Otras ideas no fueron tomadas del todo en serio por Vicente Risco. Distinguiremos, por tanto, entre aquello que pasa a formar parte de su ideología y lo que se convierte en materia literaria tan sólo, es decir que pasa a ser puro elemento de ficción. Porque, conviene decirlo, el propósito de la Teosofía no es sino un lavado moral del mundo decadente.

Paradójicamente fue en este mundo de artistas decadentes donde se encontraba la flor y nata de sus adeptos, y Risco fue uno de ellos. ¿Qué efectos causó este intento moralista en Risco?. Lo veremos a su tiempo.

Los teósofos intentan ofrecer una concepción teosófica del mundo. Así, Rudolph Steiner explica la triple constitución del ser humano y la relación entre éste y los tres mundos a que pertenece: el mundo sensorial, percibido mediante el cuerpo; el mundo que es propio de su alma; y el mundo superior a los otros dos, el del espíritu. El hombre queda constituido por tres cuerpos que conforman su figura. Tras la muerte, mientras el cuerpo físico se disuelve en el mundo mineral, y el cuerpo etérico hace lo mismo en el mundo vital, sólo pervive el espíritu individual, que habrá de purificarse hasta su regreso al mundo a través de la reencarnación.

Este será el punto de partida de los teósofos para la elaboración de su peculiar doctrina. Tomando como referencia algunos de los conceptos vistos por Risco, expondremos las ideas

teosóficas que nos resultan más interesantes:

a) La Decadencia de la Civilización

La idea de la decadencia de la civilización es de gran importancia en la teoría teosófica. Hemos leído más arriba que la Teosofía se remonta al origen del hombre y que resurge en épocas de decadencia, como la coincidente con el fin del siglo XIX. La afirmación pertenecía al libro de divulgación de A. Besant. La autora añade que en épocas de decadencia, como ésta que nos atañe, están dominadas por el materialismo impulsado por el cientificismo, escepticismo, incredulidad y bajeza en arte y literatura. Las naciones, nos explica, progresan hasta un límite y entran después en decadencia. El influjo de almas inferiores (ver más adelante la jerarquización de los seres humanos) determina esa decadencia, y la nación afectada va degradándose hasta desaparecer de la Historia. Pero también en época de decadencia surge el embrión de una nueva civilización, gracias a que de "los mundos superiores" desciende una nueva influencia que se manifestará en una poderosa reacción religiosa y en nuevas tendencias artísticas.

Todo esto se presenta en apariencia como un proceso inevitable, pero lo cierto es que la Teosofía asegura que se pueden controlar y combatir esas épocas de decadencia. Es decir: en manos de cada nación está su destino.

Según Annie Besant es precisamente a la raza aria a quien le está destinada la salvación de Occidente ante su decadencia.

Rudolph Steiner no se muestra tan seguro como Annie Besant, aunque de su exposición sobre la teoría de "los espíritus elevados" se puedan derivar lecciones semejantes.

b) El Futurismo

Exponiendo esta teoría en El Miño, V. Risco escribía:

"(...) é unha forma de humanismo idealista baseado na primacía do Espírito, encamiñado á creación dun ser superior e perfecto e dunha cidade ideal, Filadelfia, lugar de encontro entre tódolos homes. Este obxectivo encoméndallo so altruismo dos filósofos, dos apóstolos relixiosos e dos caudillos políticos" (84).

La teoría encierra varias ideas teosóficas:

El mundo del espíritu es superior a los otros dos mundos, aunque se hallan interrelacionados los tres. Hay "almas", es decir, "individuos" superiores en el proceso de evolución, con mayor "aura espiritual" que otros. Esos individuos privilegiados son los que deben conducir al resto de la humanidad por el "sendero del conocimiento" para su elevación espiritual y su lucha contra la decadencia degradadora.

En el futuro se prepara una sociedad nueva, basada en la idea de este hombre superior. La teoría de Risco está apoyada, pues, en la creencia en ciertas élites espirituales y, cosa que nos choca en esta primera época, la posibilidad -quizás por ahora tan sólo poética- de una sociedad ideal en el futuro.

Más adelante veremos cómo Rudolph Steiner ofrecería un sistema social, ése sí elaborado, con el firme propósito de que la nación alemana pudiera ponerlo en práctica.

c) El desprecio del medio social conduce al deseo de evasión.

La Teosofía distingue entre el medio natural y el medio social. El primero pone en relación el mundo físico con los otros dos, es decir, el anímico y el espiritual del ser humano. Y es del medio natural del que se nutre el individuo. Por su parte, el medio

social, producto de las acciones humanas, servirá para desarrollar las capacidades de cada individuo. Si este medio social está degradado , su decadencia puede contagiarse al individuo.

La reacción más comúnmente extendida entre los dedicados al saber oculto es la evasión de ese medio social degradado. Rudolph Steiner, sin embargo, terminará proponiendo la participación de la "ciencia espiritual" en la sociedad humana. Es más, reivindicará esa ciencia espiritual como la única que posibilita la reconstrucción o salvación en caso de decadencia.

Hay dos conceptos relativos al medio natural y al medio social que la Teosofía recoge y que encuentran eco en Risco, como en otros intelectuales del momento. El origen se encuentra en el Idealismo alemán: hablamos del "espíritu nacional o de los pueblos" y del "espíritu de la época". Esas entidades existen incluso en el mundo físico, y son seres de género diferente a los que pueblan los cuatro reinos de la Naturaleza -mineral, vegetal, animal y humano-.

d) Los hombres se hallan jerarquizados social y espiritualmente.

En "Nós, os inadaptados", V. Risco recordará la creencia de su grupo en las distinciones sociales:

"cando eles tiñan unha orixe superior ao consensus, como é no caso da nobreza de sangue e nas diferenzas de educación." (85).

Esa creencia se hacía más firme al tratarse de diferencias de "espíritu". Partiendo de la idea de que no todos los hombres poseen espíritu, acaba clasificándolos en tres tipos, coincidiendo con la división de los gnósticos que O. Spengler recogió y que se ha puesto también en relación con los priscilianistas.

Los teósofos se basaban en la misma creencia: los hombres no son iguales, dirá A. Besant. Las diferencias se explican por los

distintos grados de evolución de sus espíritus. La desigualdad tiene un doble reflejo, social y físico, puesto que el tipo físico está relacionado con el momento de la evolución del espíritu. De hecho nos encontramos con razas superiores como la aria y razas inferiores como la negra.

Dado que las formas físicas están determinadas por la herencia, se puede hablar de semejanza entre ellas. Las formas espirituales son, en cambio, diferentes, hasta el punto de poder afirmar que "cada uno es su propia especie", subrayando palabras de Steiner. Ya hemos hablado de aquellos seres privilegiados, dotados de mayor aura espiritual, cuya labor es conducir a los seres inferiores por el camino de la verdad. Sobre ellos dice Steiner:

"Los hombres en los que esta aura está bien desarrollada, son las antorchas, las luces mediante las cuales la Divinidad ilumina este mundo. Ellos evidencian por medio de esta parte humana, hasta qué punto han aprendido a vivir, no para sí mismos, sino para lo que es eternamente VERDADERO, BELLO y BUENO, y que mediante ásperas luchas han llegado a obtener que su yo inferior se sacrifique ante el altar de la Gran Obra Universal." (85).

En el extremo opuesto se hallan los seres inferiores, como el "proletariado": para Steiner esta clase social siente sin embargo el anhelo de la "conciencia de la dignidad humana". La solución a sus problemas vendría dada por su incorporación a la vida espiritual, puesto que por ahora se encuentra al margen de ella. La vida espiritual está en manos exclusivamente de las clases dirigentes.

e) La defensa del individualismo y el concepto de la "verdadera vida".

Ya hemos mencionado la afirmación de Steiner de que "cada uno es su propia especie". Recordemos ahora la máxima de Risco, "ser diferente é ser eixistente".

La fuerza centrífuga del medio social materialista y corrupto tiende a borrar estas diferencias, anulando el espíritu del hombre. Pero hay dentro de cada uno la clave de la "verdadera vida". Sería la vida del espíritu, a cuya órbita pertenecen la religión y el arte, concebida la vivencia de este último como una mística. Para iniciarse en la "verdadera vida" primero hay que ejercitarse en el Sendero del Conocimiento. Hay todo un manual de Steiner dedicado a enseñar esta iniciación.

Lo que interesa aquí son las dos opciones que se le presentan al que se ha empeñado en seguir el camino hacia esta "verdadera vida": Una, refugiarse en ella, haciendo caso omiso a todo lo demás. Otra, proyectarla fuera, propagarla y tratar de influir en el medio social. Esta última opción es la que acabará prefiriendo Steiner.

f)El origen teosófico del compromiso social.

Junto con el proceso descrito en la obra de Maurice Barrès, donde el compromiso social específicamente nacionalista aparece bajo la forma de una conversión o un descubrimiento, es igualmente válido acudir a la teoría teosófica sobre la misión social para entender mejor la elección final de Risco.

Rudolph Steiner empieza exponiendo su teoría sobre el orden social en la primera década de siglo, pero no será hasta la Primera Guerra Mundial cuando la aplicación de esta teoría se convierta a sus ojos en una necesidad acucianté para la "salvación" de Occidente.

En los escritos de esta época son constantes expresiones tales como "miseria social", "penuria social" y "miseria material". Steiner decide entonces hacer pública la Misión, la Gran Obra que corresponde a los hombres de espíritu elevado, y que en sus publicaciones y conferencias anteriores ha quedado velada por un prurito de misterio sin el que la Teosofía no habría despertado tanto interés. Esa "misión" o "deber para la vida terrestre" es la recuperación de la humanidad en todos los sentidos, y en especial a través de la organización social. Steiner se decide a desvelar más cosas, como nos comunica en El nuevo orden social (86): Ya existen, aunque la ciencia espiritual considera que no se debe hablar públicamente de tal asunto", comunidades "con cuya ayuda será posible que la humanidad llegue a dar un primer paso en el desarrollo social."

¿Desde cuándo ese interés de la "Ciencia Espiritual" por el problema social? Es, desde luego, un imperativo de la época de decadencia que R. Steiner vive, en la que por todas partes se oye hablar de la "cuestión social". Es un error en que incluso muchos seguidores de la Teosofía han caído el pensar que la ciencia espiritual no debe tener ninguna relación con lo social. La Teosofía, sin embargo, pretende introducirse en todos los ámbitos de la vida, y lo práctico o lo cotidiano no escapa a esta pretensión.

Steiner alardea de un conocimiento vivo de los problemas sociales de su época. La solución que propone se puede resumir muy brevemente así: la ordenación ternaria de la sociedad, en contra del modelo de Estado unitario. A la constitución ternaria del ser humano, a la relación entre éste y los tres mundos a que pertenece (físico, anímico y espiritual), corresponde ahora el esquema

ternario de la sociedad humana. La vida económica, la esfera política, y la cultura han de mantener entre ellas un perfecto equilibrio, sin supeditarse nunca la una a la otra.

Nos centraremos ahora en dos puntos interesantes de esta teoría social: el papel de las élites y la función del "karma" en toda cuestión social.

Nos hemos referido ya a la jerarquización humana según el grado de evolución espiritual, y hemos visto a quién corresponde el título de "conductor de la Humanidad". Los conductores o guías formarán parte en el proyecto social teosófico de una "Corporación espiritual autónoma", con atribuciones de vital importancia como, entre otras que no especifica Steiner, educar, elegir a los jueces, repartir las propiedades en el nuevo sistema económico, etc.

No hay una mención clara, pero no cabe duda de que son las élites las encargadas de formar esa Corporación Espiritual. La importancia de tal corporación reside en el valor y la independencia de la tercera esfera social:

"Todas las ideas y fuerzas organizadoras que fecundan la vida económica y la organización estatal provienen, por su naturaleza, de la esfera espiritual." (87).

De este modo, todo lo concerniente a la vida espiritual, como el arte, las ciencias, la filosofía y la religión necesitan para su desarrollo una posición independiente dentro de la sociedad.

Es curioso, y nos trae al recuerdo la protesta de Risco en contra de la política religiosa del gobierno, la consideración que Steiner hace del tratamiento de la religión por la social-democracia alemana, aun que el caso quede tan alejado de la política española de principios de siglo. Steiner celebra la decisión de la social-democracia de tomar la religión como "asunto

personal", pero no sus consecuencias, pues la decisión trae consigo la marginación de la cuestión religiosa con respecto al organismo social:

"Pero de este modo, unilateralmente apartada de la vida pública, no es posible que una rama específica de la vida espiritual prospere, si todo el resto de lo espiritual se halla encadenado. La vida religiosa de la humanidad moderna desarrollará, aunada con toda la vida espiritual autónoma, la fuerza anímica que le es inmanente, para el bien de dicha humanidad." (88).

Desde este punto de vista, el gesto de Risco adquiere otro sentido: la vida religiosa, perteneciente al ámbito espiritual, ha de quedar libre con respecto al Estado que nunca podrá someter a su poder un bien espiritual. Su protesta iba dirigida a favor de la religión, no del Estado.

Veamos ahora la teoría del karma y su posible relación con el compromiso social de Vicente Risco.

El Karma es la ley fundamental de la concepción teosófica de la vida humana en la tierra. A. Besant menciona el origen induísta y budista de la palabra "karma", con la que se designa a esta ley "de acción y reacción. Parte esta ley de la creencia en la reencarnación del espíritu humano. Después de la muerte, disuelto el cuerpo físico en la nada, y purificado el espíritu en otra esfera ultraterrena, vuelve el alma a la tierra reencarnada en un cuerpo nuevo. El espíritu será el mismo que fue la vez anterior, pero con el añadido impreso de la experiencia acumulada. Durante la estancia en la tierra, mediante sus acciones, prepara su próximo destino. Y a su vez, encuentra las secuelas de sus acciones pasadas.

Podemos seguir lo esencial de esta ley kármica en la obra de Steiner, donde leemos:

"En cada vida el espíritu humano comparece como repetición de sí mismo, con los frutos de las experiencias habidas en el curso de las existencias precedentes."(89).

De este modo, los efectos del karma para el alma humana son semejantes a los de la memoria: así como vuelven al hombre determinados recuerdos respondiendo a la presencia de un estímulo externo, también acudirán en el futuro las consecuencias de una acción realizada en el presente:

"Mediante la memoria el alma conserva lo que era ayer, mediante la acción prepara lo que será mañana."
(90).

La ley kármica tiene una importante derivación en el plano del compromiso social, pues hace consciente al individuo del deber de asumir su destino histórico. Las coordenadas en que se sitúa ese destino hacen que el campo de acción de su misión pertenezca a la vida terrena. Una vaga y misteriosa misión que Steiner va configurando a medida que avanza el siglo XX como una participación activa en el reordenamiento social. Creemos justificada la extensión de la siguiente cita por su importancia en este sentido:

"Ella (la Ciencia Espiritual) nos hace saber que no es por casualidad por lo que una persona haya nacido en un determinado lugar y en su tiempo, sino que esto ha sido por necesidad resultante de la ley de causalidad espiritual (el karma). Tal persona comprenderá que un bien fundado destino le ha colocado dentro de la comunidad humana en que le incumbe obrar. Asimismo podrá percatarse de que sus facultades no las posee debido a circunstancias casuales, sino que esto también está en concordancia con dicha ley. Lo comprenderá no simplemente como concepto lógico sino de tal manera que este entendimiento llega a adquirir íntima vida del alma: el hombre comenzará a sentir que está cumpliendo un designio superior si él trabaja de acuerdo con su posición en el mundo y en el sentido de sus propias facultades. De su entendimiento no resultará un vago idealismo, sino un fuerte impulso de todas sus fuerzas; y el actuar de tal manera le será tan natural como lo es, en otro sentido, el

alimentarse. Además, comprenderá el porqué de la existencia de la comunidad humana a que él pertenece, y cómo ésta se relaciona con otras comunidades. Las individualidades de las distintas comunidades en su conjunto representarán la bien definida imagen espiritual de la misión común a todo el género humano, e incluso llegará a comprender el sentido de la evolución de toda la existencia terrenal. Sólo podrían dudar de lo eficiente de la referida concepción del mundo quienes se resistan a tomarla en consideración. Es cierto que actualmente son pocos los que se inclinan hacia ella. No obstante, llegará el tiempo en que la genuina concepción científico-espiritual se extenderá ampliamente." (91).

La ley del karma influyó seriamente en Risco, tanto como la ley de la memoria, eje, como veremos posteriormente, de la cultura atlántica. Cuando decimos seriamente nos referimos al lugar que Risco adjudicó a esta ley de la naturaleza en sus meditaciones, muy distinto al lugar en la ficción o en el humor que asignó a otros temas teosóficos. Hay que aclarar, sin embargo, que Risco rechazaba un aspecto muy importante en la teoría del karma, como era la reencarnación. Sustituía entonces las acciones de vidas pasadas por el concepto judeo-cristiano de las acciones de nuestros antepasados, y la más simple de nuestras propias acciones en un pasado cercano. Distingue, además, entre "karma individual" y "karma social o cósmico". El primero puede anularse, dentro del Cristianismo, mediante la penitencia. Risco, de hecho, cristianiza esta ley de origen oriental e identifica el karma individual con el proceso pecado-castigo de los cristianos.

¿Qué puede ocurrir si ese karma social de que se ocupó Steiner deja de cumplirse?. Para Steiner el incumplimiento constituye un pecado -el término es ahora suyo, o por lo menos del traductor-. Sobre la falta de cumplimiento de la misión histórica por parte de una comunidad, dentro del contexto centroeuropeo post-bélico de 1919, Steiner dictamina:

"Por la participación de numerosos pueblos en formar el Estado austro-húngaro, a éste, ante todo, le hubiera correspondido la misión histórica de crear el sano organismo social; sin embargo, no logró descubrirla. Este pecado contra el espíritu del devenir histórico-universal llevó al Imperio austro-húngaro a la guerra." (92).

II.2. ETAPA GALLEGUISTA.-

Actividad de Vicente Risco en el galleguismo político.-

Vicente Risco ingresó en el galleguismo activo de las Irmandades hacia el mes de diciembre del año 1917, poco después de que lo hiciera Otero Pedrayo.

Se ha hablado mucho de la influencia ejercida por el profesor Antón Losada Diéguez, que enseñó filosofía en el instituto de Orense hasta 1919. De gran cultura y acendrada religiosidad, entró en relaciones con el grupo de Risco con motivo de la fundación del Ateneo de Orense, en 1914 (93). Sus preocupaciones nacionalistas se hallaban ligadas a un catolicismo progresista, como seguidor de la doctrina social del papa León XIII. De ello es muestra una de sus colaboraciones en el diario La Región de Orense, de enero de 1918, en que bajo el epígrafe "Los católicos y los regionalistas"

niega la oposición entre ambas ideologías, tal y como sostenían los católicos a ultranza de Galicia. Tanto la decisión de Otero Pedrayo como la de Risco queda vinculada, pues, a la amistad con Losada Diéguez, a pesar de que J.G. Beramendi no la considere en este sentido tan decisiva.

El primer acto galleguista en que participa Vicente Risco es la recepción del político catalanista F. Cambó, el día 15 de ese mismo mes de diciembre. Cinco días más tarde, durante el banquete ofrecido a los políticos catalanes a su paso por Orense, pronuncia por primera vez un discurso público en lengua gallega (94).

En febrero del año siguiente tiene su primera experiencia electoral. Los "regionalistas" se presentan a las elecciones coaligados con los mauristas. Risco participa en diversos mítines a favor de la candidatura de Lois Porteiro, catedrático de la Universidad de Santiago, y uno de los fundadores de las Irmandades. En octubre de 1918 muere Lois Porteiro: será consagrado como héroe nacionalista gallego y su recuerdo perdurará en años sucesivos como se puede comprobar en los trabajos conmemorativos que le dedica la revista A Nosa Terra. A juicio de muchos la muerte de Lois Porteiro facilitaría la rápida ascensión de Risco en las filas nacionalistas.

Risco da a conocer su teoría sobre el nacionalismo gallego en julio de 1918 en A Nosa Terra. Su fama irá creciendo hasta el punto de erigirse en autoridad máxima del galleguismo.

En noviembre de 1918 se celebra en Lugo la I Asamblea Nacionalista, y Risco tiene ya en ella una participación muy activa. Con la marcha de Losada Diéguez a Pontevedra, Risco pasa a presidir en 1919 la "Irmandade da Fala" de Orense, y por tanto, a formar parte del Directorio del Partido Nacionalista Gallego. Desde

ese momento empiezan a chocar sus ideas apolicistas con lo preconizado por este Directorio, tal y como se expone en la II Asamblea, que tendrá lugar en noviembre de 1919.

En la III Asamblea, convocada en Vigo en abril de 1921, cuando se decide sustituir el Directorio por un órgano ejecutivo más reducido, el "Consello Permanente", Risco es elegido para integrarlo. El Consello estará formado sólo por cuatro miembros: además de Risco, estarán Antón Vilar Ponte, Manuel Banet Fontela y el "conselleiro" primero de la Irmandade de La Coruña.

Risco sigue empeñado en el apoliticismo del nacionalismo gallego, entendiendo por ello la no intervención en las elecciones y el rechazo de cualquier pacto con otras formaciones políticas. Esta será la causa determinante de la escisión dentro del partido, declarada en la IV Asamblea de Monforte, del año 1922. El detonante es la imposición por parte de Risco del voto corporativo. Con ello intentaba mermar fuerzas a la Irmandade coruñesa, su principal opositora y la más nutrida de afiliados con voto propio. El enfrentamiento se personaliza en las figuras de Vicente Risco y el coruñés Luis Peña Novo.

A partir de la IV Asamblea, el nacionalismo gallego queda escindido en dos: por un lado, la "Irmandade Nazionalista Galega", formada con la mayoría de las Irmandades da Fala, que han quedado a la sombra de Risco. Por otro lado, la Irmandade da Fala de La Coruña, y núcleos satélites como el de Sada.

El nuevo grupo mayoritario contó con una estructura también nueva, mayoritaria y centralizada. La presidió Risco, elegido Conselleiro Supremo hasta la desaparición de la I.N.G. en 1924. Su orientación fue nacionalista radical y abstencionista. Buscó una amplia base social en el campesinado, tratando de contactar con el

agrarismo de Basilio Alvarez, para quien colabora entonces en la revista La Zarpa.

La Dictadura de Miguel Primo de Rivera pone fin al estado de la cuestión. En un principio Risco deja convencerse por las promesas del dictador sobre la cuestión regional: éste prometía, tras la disolución de ayuntamientos y diputaciones, la formación de "mancomunidades". Risco, como Losada, se presenta como concejal por Orense. Juntos elaboran un proyecto de Mancomunidad Gallega y lo presentan a la asamblea de representantes de las cuatro antiguas diputaciones, que se celebra en Santiago en marzo de 1924. Meses después comprueban que todo es una ficción y dimiten, explicando públicamente las causas.

Risco abandona toda actividad política y se dedica a la teorización nacionalista: en 1928 vuelve a escribir en A Nosa Terra, cuando ya se avista la descomposición de la Dictadura. Según C. Casares, se muestra más sereno, lúcido y "sin interferencias espiritualistas". Incluso, añade este autor, "se vuelve parlamentarista" (95).

En 1929 se inicia un movimiento para reunir las Irmandades. Risco también participa, y en la VI Asamblea, celebrada en La Coruña el año siguiente, pide la unión de todos en un solo partido político. Pero son ahora los coruñesistas quienes pretenden que las actividades de la Irmandade da Fala se restrinjan al campo cultural. La explicación es que desde septiembre de 1929 están trabajando en la Organización Republicana Gallega (O.R.G.A.). No se lleva a cabo, por tanto, la deseada reunificación.

Hay un paréntesis entre mayo y septiembre de 1930 en el que Risco viaja a Centroeuropa. El viaje tendrá importantes repercusiones en la ideología risquiana, pero se irán fraguando con

el curso de los acontecimientos.

A su vuelta, se dedica por entero al grupo de Orense. En ese momento Otero Pedrayo ve alzarse su estrella política. El grupo se ha reconstituido en mayo bajo el nombre de Irmandade Galeguista: gracias a esa labor, cuando se proclama la República en 1931, el nacionalismo orensano, así como el de Vigo-Pontevedra, se halla organizado para presentarse a las elecciones Constituyentes. Lo hace con el nombre de Partido Republicano de Orense y con un programa a favor de la república federal, en coalición con la Federación Republicana Gallega y el Partido Radical-Socialista.

Risco y Otero Pedrayo, presentados en candidatura conjunta, se lanzan a mítines por la región. Otero conseguirá un escaño, pero Risco, aunque logra un gran número de votos, queda fuera.

En otoño de 1931, Risco empieza enfrentándose con la República por motivos religiosos. Firma, con otros nacionalistas católicos (Otero Pedrayo, R. Cabanillas, X. Filgueira Valverde, etc.), un importante texto de afirmación religiosa que se publica en la revista Logos, en octubre de 1931. Por otro lado, trabaja en pro de la unificación de los nacionalistas gallegos.

En diciembre se funda por fin el Partido Galleguista en Pontevedra. Risco está ausente, pero manda su adhesión y es elegido para el "Consello Executivo".

Por dos razones Risco se aparta de la actividad política, en la que ya no será el mismo de antes:

-Por su evolución ideológica. Ha pasado de un nacionalismo idealista, al que todo subordinaba, a colocar como valor más alto el religioso, dentro de un catolicismo integrista que absorbe incluso sus sentimientos nacionalistas.

-Ha accedido a la vida pública una nueva generación de galleguistas, con un estilo diferente al suyo. A ellos, la "mocedad galleguista" irá dedicado su ensayo "Nós, os inadaptados", que por esta razón adopta una intención apologética evidente. Estos nuevos galleguistas son Ricardo Carballo Calero, Francisco Fernández del Riego, Alexandre Bóveda, Ramón Suárez Picallo, Antonio Gómez Román, Alvaro das Casas, etc.

Desde el Partido Galeguista, Risco lucha por sus nuevas ideas, tratando de que el nacionalismo gallego se acoja a la derecha política y huya de pactos y alianzas. Si antes su abstencionismo se justificaba por el repudio del juego político de la Restauración y la espera de la maduración de la conciencia nacionalista en el pueblo gallego, ahora la razón para rechazar el pacto político es muy distinta: el deseo de alejamiento de los partidos republicanos de izquierdas, que revoloteaban en torno al nacionalismo gallego.

En 1932 los obispos españoles publican una pastoral sobre la necesidad de acatar el nuevo poder constituido, pero de reprobar la Constitución por el laicismo. Risco la sigue al pie de la letra. Su desconfianza política y su individualismo se agudizan aún más.

En las elecciones de 1933 Risco rechaza ir en la candidatura galleguista por Orense. Además, logra que el Partido se presente solo, porque, en su opinión, una alianza con partidos de izquierda no sólo obligaría a abandonar a numerosos militantes como él, sino que tampoco habría garantías al pactar con partidos que son básicamente anti-nacionalistas.

El Partido fracasa rotundamente. El triunfo de la derecha detiene el proceso autonomista cuando se estaba tratando de sacar adelante un Estatuto para Galicia.

En enero de 1934 se celebra la III Asamblea del Partido Galeguista, en la que se definen finalmente dos tendencias: R. Suárez Picallo y el grupo de Pontevedra, que desean la alianza con la izquierda; Risco y las "Mocedades Galeguistas", que rechazan dicha alianza.

Risco acaba proponiendo una solución intermedia que pasa por una "colaboración circunstancial" con los partidos de izquierdas, en un intento de evitar escisiones en el partido.

Pero la Iglesia española se revuelve más. Risco no se siente tranquilo. En enero de 1935 publica un artículo sobre Galicia y la religión católica. Sus palabras son suscritas por Otero Pedrayo. Ya antes de la IV Asamblea se siente la escisión en el ambiente.

En la IV Asamblea, en abril de 1935, Risco ya no asiste. Sus tesis son defendidas por Otero Pedrayo y Filgueira Valverde. En mayo, un grupo de Pontevedra crea la "Dereita Galeguista". Risco, en un primer momento, no decide sumarse a ella, pero les da la razón a los escindidos, aunque con reticencias, desde sus escritos en la prensa del momento.

Cuando meses después, en la Asamblea Extraordinaria celebrada en Santiago, el Partido Galeguista decide la alianza con el Frente Popular, Vicente Risco, que no había abandonado el partido a pesar de todo, ve su paciencia colmada. Una semana después, en febrero de 1936, se escinde con algunos más, entre los que no figuran sus antiguos compañeros R. Otero Otero y Florentino Cuevillas. Se erige entonces en presidente de la "Dereita" de Orense, dando a conocer un manifiesto. A partir de ahora tratará de extender su partido, junto al grupo de Pontevedra, por toda Galicia.

Después del triunfo del Frente Popular, Risco escribe sobre su nostalgia de tiempos más heroicos del Galleguismo, cuando, a su

parecer, la cultura tenía más peso que la política.

La última contribución al galleguismo de Vicente Risco será la participación en la campaña para el plebiscito del Estatuto de Galicia, que queda aprobado el 28 de junio pero no llega a ser ratificado por el golpe de estado del 18 de julio.

Fundamentos ideológicos de la teoría del nacionalismo gallego de Vicente Risco.-

1.- La Nacionalidad.

Como explica Vicente Risco en 1934 (96), su teoría del Nacionalismo Gallego se sustenta desde el principio de su elaboración en un concepto orgánico de la nacionalidad, según el cual la nación es un hecho natural, biológico, independiente de la voluntad de los hombres. Desea Risco coincidir, de este modo, con la Escuela Histórica Alemana, especialmente en lo tocante a la idea del "Volkgeist" o "alma del pueblo", de F.C. Savigny. Esta concepción se opone a la de los nacionalismos de los tratadistas franceses del siglo XIX, como Renan, forjados de acuerdo con la teoría de la "voluntad", derivada de la Ilustración. Según esta "Escuela Filosófica", la nación existe solamente por la voluntad de los hombres que quieren formar parte del mismo Estado. Para Risco, pues, una nación es una "comunidad de intereses espirituales y materiales determinada por la naturaleza" (TNG, III, 1) (97).

Como aclara J.G. Beramendi, cuando se emplea el pasado, la historia concreta, para cimentar la existencia y los derechos de la

nación por encima de otros argumentos -como hace el mencionado Savigny- la ideología nacionalista adopta un carácter orgánico-historicista opuesto al carácter liberal de los nacionalismos que manejan el concepto de "derecho natural" como base de la soberanía de una comunidad de individuos. Mientras el nacionalismo liberal se desarrolla como oposición al Antiguo Régimen, a partir de la Revolución Francesa, el nacionalismo orgánico-historicista nace en Alemania para defenderse de la Revolución y preservar una sociedad feudalizante.

Es J.G. Herder, dentro de la corriente alemana, quien sistematiza este tipo de ideología nacionalista que cuenta con el concepto de "Volkgeist" como elemento constituyente de la nacionalidad. Con todo, el nacionalismo orgánico no adquirirá carta de naturaleza política hasta que Fichte comienza a publicar en 1807 los Discursos a la nación alemana. Hasta entonces ha sido algo meramente cultural, al amparo del movimiento del "Sturm und Drang".

A pesar de su oposición a Renan y a su sucesor Hauriou, también dará cabida Risco en su doctrina a la "voluntad" nacionalista, aunque subordinada a la existencia de la nación como hecho biológico, por supuesto. Risco quiere dejar claro que no se trata de seguir exactamente a Renan, sino de otra afiliación doctrinal de carácter bien distinto: la romántica y católica desarrollada por el "mesianismo polaco", que enarbola la cuestión de la voluntad en la lucha nacionalista como algo posterior a la existencia de una nación.

De hecho, Risco se preguntaba en 1920 si en Galicia existía la voluntad de ser nación. La respuesta era que esa voluntad se hallaba por desgracia dormida (TNG, III,1).

2.- Necesidad de hacer una distinción terminológica.

Desde sus primeros trabajos doctrinarios, Risco quiso fijar la distinción entre los términos "nacionalismo" y "regionalismo" Ahora bien, según las necesidades que las circunstancias imponían, esa distinción tenía un valor estratégico unas veces, y otras quedaba casi por completo invalidada. Para entendernos: en sus primeras colaboraciones galleguistas en A Nosa Terra se refería a que eran cada vez más los gallegos conscientes que empleaban la palabra "nacionalismo". Recordemos que es en la Asamblea de Lugo de 1918 cuando el término pasa a sustituir oficialmente al menos comprometido desde un punto de vista político, de "regionalismo".

Siguiendo el programa asambleario, en TNG (I,1 y I,2), insiste en la importancia de no confundir los términos.

Junto a esta actitud, ofrece en otros momentos la contraria. Así, leemos en "Nacionalismo Galego" (1934) (98) que los Precursores entendían por "regionalismo" lo mismo que ellos, las Irmandades, por "nacionalismo". En este caso, parece que la distinción obedece para él a circunstancias puramente históricas. También obvia la discusión cuando se trata de dar a conocer la doctrina galleguista fuera del ámbito usual, a receptores nuevos. De este modo, escribe en El Problema Político de Galicia(1930), libro dirigido al mercado castellano, lo siguiente:

"Si no queréis poner nación, poned región, minoría nacional, etc., como queráis; el resultado, sustancialmente es el mismo: un pueblo." (99).

Por otro lado, existe un sinónimo de "nacionalismo gallego": el término "galleguismo", quizás un tanto degradado, en opinión de Risco, por el uso en boca de aquellos que alardean del pintoresquismo falsamente folklórico de Galicia (TNG, I,1 y I,2).

Conviene redignificar su empleo para dejar bien claro que el nacionalismo gallego no debe ser confundido con ningún otro tipo de nacionalismo del que no quiere ser sombra, especialmente con ninguno peninsular, como el catalanismo o el euskarismo, de cuyas doctrinas Risco aparenta prescindir ex-profeso en su teoría nacionalista.

3.-La naturaleza de la tarea nacionalista.

Risco considera la naturaleza de la lucha nacionalista dentro de la tradición romántica, tal y como hemos visto en el apartado anterior. Entendía esta tradición como la opuesta a la liberal. El liberalismo, a lo largo del siglo XIX, había utilizado la lucha nacionalista como pretexto para derribar los estados implantados por el Antiguo Régimen, pero los principios que defendía para nada tenían que ver con las reivindicaciones de las naciones históricas (100).

Una vez tomado el hilo de la tradición romántica, se ocupa de fijar la tarea galleguista en el contexto europeo contemporáneo, volviendo la vista a los más destacados movimientos nacionalistas de Europa y Asia. El intento se explica no sólo por el deseo de universalización del problema gallego, y de una mayor independencia con respecto al resurgir nacionalista en otros puntos de la Península Ibérica, sino también porque Galicia puede unir así sus intereses a los de otras minorías nacionales en las que podemos hallar la clave de la regeneración de la civilización europea.

Desde el primer momento, Risco se entusiasmó con la Liga de las Naciones, institución creada en 1919 a raíz de la Conferencia de Paz (TNG, IV, 1), para proteger estas minorías nacionales y asegurarles unos derechos mínimos, especialmente el uso del idioma

propio. Siguió con interés sus pasos hasta los últimos escritos: leemos por ejemplo en "Nacionalismo Galego" un comentario elogioso sobre el rechazo que la Unión de minorías nacionales hizo del planteamiento separatista de la lucha nacionalista.

Los movimientos nacionalistas desde principios de siglo, sobre todo desde la Gran Conflagración, hasta el ascenso del Nazismo y su derrota en la Segunda Guerra Mundial, estaban a la orden del día. Cuando Risco escribe en A Nosa Terra sus primeras contribuciones teóricas al galleguismo, hace referencia a que la mayoría de los partidos de España recogen en ese momento en sus programas el problema de las nacionalidades, siendo precisamente el Partido Socialista el que con más vehemencia lo presenta. Es la misma época en que habla de la naturaleza liberal, novecentista, e incluso socialista -imitando el discurso de Lois Porteiro- del nacionalismo de los nuevos galleguistas. Con el tiempo llegará a repudiar tanto el liberalismo como ese socialismo invocado sin mucho fundamento: Así como la alianza, sostendrá Risco, forzada por circunstancias históricas, entre el liberalismo y el nacionalismo romántico terminó por fracasar en el siglo XIX, también el socialismo uniformista que se intenta fundir en los años 30 con los movimientos nacionalistas de carácter más violento, no representa más que una farsa ("Nacionalismo Galego", 1934).

Será en la última fase doctrinal, a partir del año 30, y de El Problema Político de Galicia cuando Risco empiece a hablar de otra diferenciación importante: el nacionalismo agresivo frente al nacionalismo defensivo. El nacionalismo gallego es defensivo por razones históricas, pues ejerce la defensa de una minoría nacional dentro de un Estado que le niega la posibilidad de ejercer sus derechos. El nacionalismo agresivo es el que, en cambio, conduce al

imperialismo.

También en esta fase de su doctrina la lucha nacionalista para Risco ha terminado por convertirse en una lucha contra el materialismo. Su ideología nacionalista se impregna de misticismo, imbuída de un sentimiento que no se hacía tan patente desde los años de La Centuria, cuando entendía el arte como la consagración mística de los iniciados, de los espíritus libres. Risco, al retraerse y encerrarse en su propio yo, vuelve a dar rienda suelta a esa clase de elucubraciones espiritualistas. En 1930 (El Problema Político..., XII) no duda en afirmar que la lucha nacionalista es una profesión religiosa, es decir, algo muy superior a un imperativo ético. Así como en otra época había considerado el arte exquisito, como una reacción vital del espíritu libre ante el mundo exterior, ahora el nacionalismo es visto también como un sentimiento profundamente vital que reacciona con fuerza ante presiones destructoras ("A Ideoloxía do nacionalismo exposta en esquema", 1931). En "O Programa do nazonalismo" (1931), añade de forma tajante:

"(...) é a visión certa e nidia do único salvamento posíbele. Non hai onde escoller, máis que antre o nacionalismo e a morte."(101).

Risco siempre creyó que la lucha nacionalista gallega debía ser dirigida por una élite. En la última fase de su galleguismo esa convicción se fue haciendo más honda, a medida que los hombres vulgares se hacían dueños de las grandes empresas políticas ante la mirada de un Risco cuyo misticismo se iba agudizando extremadamente. No será necesario recordar aquí los precedentes que esta tesis tiene en la etapa pregalleguista de Risco. Sí diremos que, ya tarde, en un artículo publicado en marzo de 1933 en el

Heraldo de Galicia, seguirá insistiendo en considerar el galleguismo como ejercicio de distinción. Parece que ahora, dice más o menos en este artículo, cuando colaboran las viejas generaciones con nombres como Alexandre Bóveda y Ricardo Carballo Calero, ser galleguista es algo connatural, mientras que para la vieja generación es y será siempre

"(...) unha ideia e un sentimento d'escepción, de selección, propio d'homes que s'adiantan ao seu tempo, propio d'unha verdadeira aristocracia mental, cousa d'escolleitos, cousa de distinción"(102).

Volviendo a los inicios de su doctrina, hay que decir que Risco expone en su Teoría do Nacionalismo Galego su idea sobre las élites en el nacionalismo. Recuerda entonces el mesianismo polaco, al que reconoce su deuda en este tema concreto. Menciona el libro Voluntad y libertad, del iluminado W.Lutoslawski, antiguo colaborador de La Centuria, y esposo de la escritora coruñesa Sofía Casanova; pero no cree, como se afirma en él, que se deba esperar un Moisés, un Ulfilas, un Mahoma,...(TNG, IV,4): basta con la tarea de una aristocracia, "minoría inteleutual chea do esprito de seu tempo e levando nas maus a chave do mañan".

¿Cuál sería la misión de esa élite? La de crear en Galicia una voluntad nacional, o despertarla, que es al fin y al cabo la misma cosa. Más tarde, en 1931, hablará también de reeducación moral del pueblo, dominado por una visión pesimista del acontecer histórico en Galicia:

"Porque o pobo galego ten que ser reeducado coma os inválidos. Porque o pobo galego é un inválido moral."
(103).

Y la misión habrá de realizarse a pesar de la oposición del mismo pueblo:

"Compre facerlles deprender, anque sexa á forza, anque a letra lles entre con sangue e con bágoas." (103).

¿Qué les conduce a esta misión? Es la voz de la sangre, las insistentes llamadas del alma del pueblo. Ellos son los únicos capaces de percibir las ("Nacionalismo Galego", 1934). Los que forman esa élite no aparecen como seres ingenuos y puros, sino como hombres curtidos en una larga e infructuosa búsqueda por el mundo del pensamiento moderno. Recordemos que son "vencidos da vida", tal y como se nombra Risco, siguiendo a ciertos intelectuales portugueses, en "Nós, os inadaptados". Dos años antes, en "A ideoloxía do nacionalismo exposta en esquema", ha dejado descrita ya esta particular odisea:

"Os movementos nacionalistas, como aliás tódolos movementos polítecicos e culturais, prodúcense decote nunha élite espiritual que, despois dunha pelerinaxe polo mundo das ideas e das utopías correntes na actualidade do mundo, volven desencantados, e rematan por atoparen na tradición da Terra a Verdade que en vao andiveron a precurar por afora." (104).

4.-Objetivo final del nacionalismo

El objetivo final del nacionalismo es la creación de una civilización gallega (TNG, IV, 2). No es que se trate de lograr que Galicia sea una nación, que lo es ya, sino de que viva como tal nación, lo cual significa "preservación i o desenvolvemento creador do seu xenio nacional." (105).

Una vez conseguido el objetivo, el deber de Galicia como nación será el contribuir a la civilización universal, y al progreso de la Hmanidad.

La única manera de llegar a este objetivo final es luchar por la reconstitución "espiritual" -utilizado aquí como sinónimo de "cultural"-, política y económica de Galicia (106). Pero hay una

jerarquía en la valoración de estos logros, que Risco ve más clara sobre todo después de las disensiones vividas en el seno del Partido Galleguista: saldrá a relucir como piedra de toque en su enfrentamiento con el coruñés Luis Peña Novo. En "Nacionalismo Galego" dará esta explicación definitiva:

"(...) o cultural e o económico constituen o propiamente sustantivo do nacionalismo galego; o políteco constitue o adxectivo, instrumental, circunstancial, secundario. Quen nono entenda así non penetra na entranas do asunto." (107).

Partiendo de la cita anterior, entendemos que la política es mero instrumento de la lucha nacionalista, pues, entre otras razones, el problema del nacionalismo trasciende o supera lo puramente político para convertirse en una cuestión cultural, pero de enorme alcance dentro de la doctrina de Risco: Risco considera la cultura, como lo hace Hoernes,

"coma sendo todo o que o home engade á natureza, ou seña, a totalidade da obra humán." (108).

El nacionalismo se yergue, en este caso, como doctrina etnocultural, ante doctrinas políticas simplemente instrumentales, como el federalismo, el autonomismo, el separatismo,...

La galleguización del pueblo gallego pasa, con todo, por una necesaria labor política de la que no podemos apartar a Risco sin caer en el absurdo, tal y como han hecho algunos reprochándole un supuesto apoliticismo. Es cierto que Risco propugnó durante cierta etapa el abstencionismo y la incompatibilidad con todo partido político, del nacionalismo gallego. Pero esa actitud, aclara él mismo:

"(...) lejos de ser una negación o una desvalorización de la política es, por el contrario, una sobreestimación de ella" (109).

Las circunstancias históricas hicieron, pues, obligada esa actitud. Los partidos políticos de ámbito estatal no hicieron nada por Galicia y ésta nunca pudo verse representada en el Parlamento de un modo efectivo. Se necesitaba una política auténticamente gallega,

"Unha políteca que poña por riba de tódolos intreses de partido e de tódalas ambicions persoas, o amor sagrado á Terra-Nai" (110).

Esta es la política que Risco llevó a cabo, partiendo de la idea de "supraideología" que ya perfila en el nº 1 de la revista Nós. Este concepto no será exclusivo del nacionalismo risquiano, sino que forma parte del bagaje ideológico de la Europa de los veinte. Lo vemos aflorar en la "Unión Patriótica" del dictador Primo de Rivera, para, a la larga, convertirse en elemento indispensable dentro de la ideología del Fascismo italiano. Al suceder esto, Risco teme que su doctrina se confunda con un nacionalismo de carácter agresivo, y mitiga lo que, por otro lado, ya le es muy difícil rectificar:

"El nacionalismo no excluye la existencia de otros partidos políticos. Los nacionalistas pueden ser del partido que quieran, siempre que la disciplina de aquél a que pertenezcan no les impida el servicio a la causa. El nacionalismo gallego(...) está en cierto modo por encima de todos los partidos, y en el sentido del galleguismo, estará siempre más allá que ninguno de ellos(...) (111).

5.- Atributos de la nación gallega.

Galicia tiene los siguientes atributos que le confieren carácter de auténtica nación:

A) La Tierra

Galicia posee una tierra geográficamente autónoma. Su influencia sobre el hombre que la habita es tan poderosa que provoca en él un

sentimiento de adoración. F. Bobillo nos recuerda el determinismo geográfico de F. Ratzel como origen de esta idea que en Risco se vuelve místico-religiosa(112).

B) La Raza.

Predominan en la raza gallega los caracteres célticos sobre los demás:

"A raza galega sigue sendo a vella raza céltica, mesturada cos iberos, romanos e xermanos, mais impoñendo os caracteres dos celtas por riba de tódolos demás".(113).

Este factor hace que Galicia se distinga del resto de la Península Ibérica y vaya a emparentarse con comunidades étnicas ajenas al Estado español. De aquí se derivan dos teorías fundamentales dentro de su doctrina nacionalista, el Celtismo y el Atlantismo. Más adelante diremos algo sobre la consideración de la supremacía de la raza celto-germánica sobre las razas del sur.

C) El Idioma.

4107

e los vínculos sociales, dice en TNG (II, 4), es el habla lo que más separa y determina a los pueblos. El idioma ha pervivido en Galicia desde la Edad Media y hoy existe el deber de hablarlo, escribirlo y fomentarlo. Perder el idioma para Galicia significaría perder la nacionalidad:

"E consideramos que os que sendo galegos non empregan antre iles e nos seus escritos a língoa galega, son galegos desleigados que se avergonzan da súa Terra e dos seus pais. E a súa Terra debe arrenegar diles." (114).

El idioma gallego-portugués, tronco común medieval de las lenguas habladas en el oeste de la Península, es la razón fundamental por la que Galicia debe mantener estrechado el vínculo con Portugal y su colonización.

D) La Sociedad.

La característica definitoria de la sociedad gallega es la "sedentarización rural", a través de comunidades de carácter agrario, pervivencia de los clanes de sus antepasados, y llamados tradicionalmente en Galicia, desde que la Iglesia les dio nombre, parroquias. Consecuencia de ello es la extrema división de la propiedad, o minifundismo (TNG, III, 5).

La vida rural predomina sobre la ciudadana (115). Es la gallega una sociedad de labradores: los que trabajan la tierra, los propietarios rurales que habitan villas y ciudades, y los marineros, a quien llama Risco "labradores del mar". De aquí se deriva la ausencia de clase capitalista y proletaria en Galicia, donde "o capitalismo e maillo comercio son importados, non autótonos" (116). Es, en suma, una sociedad sin apenas diferencias de clases ni fortunas, continuación de un modelo medieval que quizás en un futuro desemboque en una "democracia agraria" (TNG, III, 5).

E) El Espíritu o carácter nacional. Expresión traducida del "Volkgeist", cuyo origen se encuentra en J.G. Herder (s.XVIII). Cada pueblo o comunidad nacional de naturaleza orgánica posee un espíritu propio o "volkgeist", producto de su propia historia.

La mentalidad gallega es esencialmente europea por sus características: humorismo, sentido crítico, lirismo y "saudade". Estas le confieren un carácter romántico (TNG, III, 6).

El sentimiento de adoración a la Tierra, propio de la "afectivdad étnica" del pueblo gallego es bautizado por Risco como "emoción del sedentarismo" y se encuentra ligado íntimamente a la saudade o "cobiza de lonxe".

No es Risco el creador original de esta teoría. Toma lo fundamental del "Saudosismo" lusitano de Teixeira de Pascoaes. La idea es reelaborada por Ramón Cabanillas en 1920. Su discurso de ingreso en la Academia Gallega de la Lengua versó sobre la Saudade y fue reproducido por A Nosa Terra el 5 de octubre de 1920. En él dice partir de Os poetas lusiadas de Teixeira de Pascoaes, y menciona la acogida por X.V. Viqueira y V. Risco de las palabras de Teixeira sobre los reinos de la Saudade. De él procede la expresión "cobiza de lonxe", seguramente tomada del propio Teixeira:

"(...) Cubiza do lonxe, presentimento do que está pra chegar, arela d'un ben perdido(...)" (117).

Risco habla de "O sentimento da terra na raza galega" en Nós el 30 de octubre de 1920. Meses antes, exactamente en mayo, ha expuesto esta teoría en su Teoría do Nacionalismo Galego. Además de los datos que le proporciona Teixeira de Pascoaes, Risco desarrolla en su teoría de la Saudade una idea de Eugenio D'Ors, quien, inspirado también por el "saudosismo" portugués, habla de la civilización portuguesa como civilización de "la memoria", frente a la civilización mediterránea, de la "inteligencia", y la civilización oriental y americana, de la "voluntad".

A propósito de esta idea de Eugenio D'Ors, su maestro desde la época de EL Miño (118), Risco escribe en su Teoría do Nacionalismo Galego:

"Esta ideia andaba xa espallada antre nós. A transcendencia futurista deste sentimento, cecáis lembranza da perdida Atlántida, dunha vida asolagada baixo das ondas do mar azul, fora xa notada por certos agudos espritos da mocedá galega." (119)

Risco se estaba refiriendo acon toda probabilidade a quienes en la cultura gallega andaban dando vueltas a la teoría o la habían recreado literariamente: A. Noriega Varela, X.V. Viqueira, y,

especialmente, X. Quintanilla. Este último recoge todas estas aproximaciones y las sistematiza (120). De la saudade y de la morriña nace, según él, toda una norma estética, y aun ética, de la mocedad gallega. No sólo cita a Teixeira y Risco como formuladores fundamentales de la teoría de la saudade, aino también a Leandro Pita Romero.

6.- Problemas e intereses de Galicia como nación.

Una vez fijados los atributos que hacen de Galicia una nación, queda ahora luchar por los derechos derivados de su existencia, que el Estado centralista de la España oficial se niega a reconocer. La lucha nacionalista debe solucionar los problemas de Galicia y velar por sus intereses.

Risco comienza en 1918 por seguir la enumeración de problemas de Galicia que Arturo Nogueira había establecido por aquel tiempo (A Nosa Terra, 1918). Más tarde, en su TNG(1920) ofrece un recuento de necesidades sociales y económicas, pero no ahonda en ellas ni aventura una posible solución.

Posteriormente, los problemas y necesidades de Galicia que se van indicando en los distintos programas assemblearios de las Irmandades son reproducidos por Risco en sus escritos. Destacan entre ellos la emigración, la educación y el estado de la cultura gallega. Normalmente Risco hace recaer las responsabilidades fuera de Galicia. Pocas veces en estos escritos programáticos menciona al gallego "desleigado". Si lo hace es para anunciarle que pronto dejará caer la venda de sus ojos y cobrará la conciencia que le falta. Incluso si este gallego es cacique, llega a disculparle en última instancia: la maquinaria no se detiene, y el cacique no puede hacer otra cosa que obedecer a Madrid. (121)

En escritos menos oficialistas, más íntimos si se quiere, se queja con más sentimiento de quienes se oponen a la creación de Galicia: En una carta a Teixeira de Pascoaes se duele de los gallegos, como por otro lado hace Teixeira con respecto a ciertos portugueses, que olvidan su deber hacia la Tierra Sagrada (122).

Sobre la emigración en Galicia reflexiona en El Problema Político de Galicia (123). Hay, dice, mucha literatura en el tan mentado "espíritu aventurero de la raza" -curiosamente Quintanilla fue uno de los que contribuyeron a alimentar ese tópico-. Hay que reconocer que se emigra por pura necesidad. Pero es preciso cortar la corriente migratoria y su penoso lastre en el ámbito moral y vital, porque está debilitando y humillando el carácter racial del gallego. La influencia de la emigración llega incluso a las escuelas: los emigrantes sostienen desde América establecimientos formados para los futuros trabajadores en aquel mundo. De este modo la educación del pueblo gallego se ve involucrada en este proceso destructor de la civilización gallega. Se está convirtiendo en una educación basada en el desprecio y la ignorancia de su propia cultura. Ello, unido a la pérdida en las escuelas del idioma materno, ofrece un panorama desastroso para cualquier galleguista, pero mucho más si éste es un profesional de la pedagogía.

El problema de la educación en Galicia es para Risco algo mucho más grave, que va más allá de la preocupación por la carencia de escuelas y universidades en la tierra gallega. Después de tratarlo en El Problema Político de Galicia, donde se ocupa del tema más que en ningún otro escrito doctrinal, menciona en dos textos de 1931 la necesidad de reeducación moral del pueblo gallego. Tampoco hay que olvidar que en Elementos de Metodología de la Historia (1928) (124) considera que la educación puede servir para crear "un estado de

conciencia social", tal como lo hace el proselitismo y la propaganda.

En cuanto a los problemas surgidos de las relaciones entre Galicia y el Estado español, nos encontramos con dos importantes, el centralismo y el sistema de caciquismo, éste último como consecuencia del primero:

"(...) o centralismo, que é a forma de gobernar que ten o Estado hespañol, básase no caciquismo." (125)

Se trata de un problema que no es exclusivo de Galicia:

"(...) el caciquismo es un gran árbol invertido, que, teniendo sus raíces en la burocracia central, extiende sus ramas por todo el país." (126)

En el caso de Galicia, como en el de las demás naciones españolas, se origina en la falta de adaptación

"(...) de la ley y del gobierno a la realidad geográfica y social". (127)

Autonomismo, federalismo y separatismo se presentan como soluciones al problema derivado de la ineficacia del Estado español. Como doctrinas políticas, han de subordinarse al nacionalismo, que es una doctrina etnocultural. Y el nacionalismo escogerá entre ellas, teniendo en cuenta las conveniencias nacionales y las circunstancias históricas del instante.

Desde su Teoría do Nacionalismo Galego, Risco dejó clara la necesidad de una autonomía de Galicia para la consecución del fin ya mencionado: la creación de una cultura gallega. Con el paso del tiempo, esa autonomía se hacía más costosa políticamente. Risco se consolaba en la creencia de que mientras la autonomía política y administrativa no llegaba, se podía ir forjando la autonomía cultural.

En cuanto a la opción federalista, Risco se muestra también en 1920 partidario de toda forma de gobierno que facilite la federación de Iberia, con la inclusión de Portugal. Es vagamente federalista este Risco que reconocía en "Nacionalismo Galego" (1934) la influencia en el programa del Partido Galeguista del "federalismo integral",

"(...)inspirado en Proudhon e que compartía na Hespaña Pi y Margall. Era unha federación universal graduada que volve ter reviviscenzas atenuadas no movemento Paneuropa(...).(128)

Efectivamente, el Partido Galeguista no adolecía de tal vaguedad.

Risco rechazó desde sus primeros escritos galleguistas el separatismo. Desde el principio quiso hacer borrar el fantasma del separatismo ante el cual las "gentes de bien" se negaban a seguir oyendo cualquier programa político. Para evitar posibles malinterpretaciones no se cansaba de advertir que

"El separatismo no es de ningún modo una secuela necesaria del nacionalismo, como creen algunos"(129)

Algunos galleguistas sí eran partidarios del separatismo, pero Risco los presentaba ante el público como "separatistas en el orden técnico" (130), que habían acatado el programa no separatista del partido.

A su rechazo ideológico se sumaba un argumento de peso en contra del separatismo: no lo reconocía la Liga de las Naciones. Si una nación deseaba formar parte de la Unión de Minorías nacionales, debía

"(...)precurar a resolución do seu probrema de acordo co il, e de non prantexalo en forma separatista."(131)

Precedentes de la Teoría Nacionalista de Vicente Risco en la Historia del Galleguismo, y algunas aportaciones de sus coetáneos
(132).-

Una vez que queda fijado el inicio del Galleguismo político con el movimiento denominado Provincialismo, que poco contiene de proto-nacionalismo, como ha señalado F. Bobillo, debemos considerar el Regionalismo como el más importante precedente de la teoría nacionalista de Vicente Risco.

Manuel Murguía pone las bases de ese Regionalismo, desarrollado entre 1880 y 1910, e intenta unirlo a la corriente iniciada por el impulso de A. Faraldo y sus coetáneos, en una de cuyas proclamas cree reconocer el "primer vagido" del galleguismo, pues en ella se califica a Galicia como "colonia de la corte.

Se distinguen en la doctrina regionalista de Murguía dos períodos: el primero estaría dominado por la ideología progresista. El segundo sería el propiamente regionalista y estaría encauzado por la visión orgánico-historicista de lo que más tarde sería llamado nacionalismo.

Murguía supera la inicial contradicción entre una ideología política liberal y la defensa de los derechos autonómicos de Galicia a través de un marcado historicismo, concibiendo la historia como maestra y madre originaria de Galicia. De ahí que se lance a la reconstrucción de un pasado histórico gallego que dé sentido a la Galicia que debe recuperarse.

De este pasado, Galicia ha obtenido características propias en cuanto a su organización social, económica y política. Por ese pasado posee también los siguientes atributos:

-Carácter o espíritu, al que se ven ligadas ciertas costumbres, y que se manifiestan en su religiosidad, el amor a la tierra, el

lirismo y el humor, tal como puede observarse a través del folklore y de la literatura culta.

-El idioma. La teoría de Murguía sobre la lengua propia de un pueblo se condensa en la máxima "Lengua distinta, distinta nacionalidad".

-Raza. J.G. Beramendi explica, siguiendo el ensayo que Risco realizó sobre Murguía, la importancia que cobró el elemento étnico en la doctrina de este teorizador, por el prestigio que la antropología y los estudios de la prehistoria alcanzaron a finales del siglo XIX. Señala también el posible valor instrumental de la defensa de la raza ante los detractores del pueblo gallego (133).

-El elemento geográfico apenas reviste importancia en su teoría, como advierte el propio Risco. Éste lamenta lo poco que hay en ella sobre el influjo de la naturaleza en el carácter.

Todos estos atributos son los que, otra vez según Risco, utiliza Murguía para llevar a cabo la demostración étnica, geográfica, idiomática e histórica de su idea central: la nacionalidad gallega.

Más adelante se uniría a su doctrina la aportación de Alfredo Brañas, desde los supuestos del Carlismo gallego. Brañas concibe la nación, como lo hace Murguía, dentro del marco del historicismo orgánico, y dedica sus esfuerzos a huir del separatismo y del federalismo. Según J.G. Beramendi, Brañas trabajó con una contradicción, pues no llegó a considerar a Galicia con categoría de nación plena, ya que acataba religiosamente la existencia dada de los Estados, y por lo tanto, la organización del Estado Español. El Brañas tradicionalista siente nostalgia por la Edad Media- Risco también mitificó esta época y en cierto modo anhelaba reconstruirla cuando se inclinaba por la democracia "agraria" o "socialismo verde" (1930)- pero no se ocupa del pasado tanto como Murguía, sino

que se dedica a poner más atención en el arreglo de la Galicia actual. Otra de sus novedades viene a ser la consideración de que las causas de los males que atribulan a Galicia no sólo son externas: están también en su interior, y se encuentran en la falta de unidad del pueblo gallego.

Entre sus coetáneos V. Risco recibió la influencia directa de Antón Vilar Ponte. El pasado político de A. Vilar Ponte está en el republicanismo federal. Hasta que no experimenta la emigración, no se acerca al Galleguismo. Lo hace a través de Aurelio Ribalta. Cuando publica su "Nacionalismo Gallego. Apuntes para un libro. Nuestra afirmación regional"(1916) (134) se sitúa en un período de transición entre el Regionalismo y el Galleguismo, que se refleja en la vacilación terminológica expresa en el título del folleto. Vilar Ponte sigue a Murguía en los presupuestos ideológicos e intenta fundir su federalismo republicano con el galleguismo. En Antón Vilar Ponte está el germen de lo que hemos llamado "supraideología" y del elitismo nacionalista.

En lo que se refiere a Lois Porteiro, según F. Bobillo, Risco comienza muy pronto a distanciarse de este galleguista que se inclinaba por las doctrinas socialistas y sindicalistas(135).

Lois Porteiro empezó siguiendo a Alfredo Brañas, pero chocó enseguida con la fuerte personalidad de Antón Vilar Ponte, especialmente cuando quiso atribuir a los propios gallegos una parte de la causa de sus males. Lois Porteiro aceptó silenciar por el momento su opinión y su inesperada muerte terminó impidiendo el desarrollo de sus ideas.

El culpar al gallego de los problemas de Galicia dejó de hacerse, fue casi tema tabú. Tampoco nadie se acordaría de Brañas hasta la reivindicación de que le hace objeto Risco. Este, en

"Lembrando os Precusores" (1925) (136) , dirá que B. Vicetto y A. Faraldo influyen paradójicamente más en el nacionalismo gallego del siglo XX que el propio Alfredo Brañas.

Lois Porteiro es citado por Risco en sus primeras obras doctrinales (TNG y "Políteca do noso tempo") a propósito de la idea de nación :

"Porteiro creía con Renán e Jellinek que o que caracteriza á nación é unha unidade espiritual" (TNG, III,1)

También lo citará Risco, entre otros pocos asuntos más, cuando hable de la responsabilidad en la representación parlamentaria.

Nos referiremos, por último, al enfrentamiento de Risco con Luis Peña Novo que ya fue mencionado en el repaso de su carrera política. A pesar de los continuos choques con este galleguista de la Irmandade de La Coruña, lo citará tiempo después cuando comente el problema económico de Galicia en El problema Político de Galicia .Al menos le reconocía de este modo el mérito de haber sido uno de los pocos galleguistas que se ocuparon de cuestiones socio-económicas.

Características ideológicas del pensamiento de Vicente Risco en su etapa galleguista.-

Las cuestiones ideológicas que ocupan la mente de Risco giran en torno al proyecto galleguista y cobran sentido dentro de él. Mientras algunas ideas cimentadas en su juventud adquieren ahora un relieve nuevo, junto a ellas surgen otras nuevas, impulsadas por la historia que a Risco le tocó vivir.

Todas se encuadran en un mismo sistema ideológico que, de puro humano, contiene tanto la analogía como la contradicción, pues en

él tienen cabida al mismo tiempo lo elaborado por la razón como lo inspirado por la pasión o el instinto.

Para agrupar algunas de las ideas y opiniones más interesantes, de un modo organizado, distinguiremos entre las novedades de este período, y aquellas ideas ya expuestas en la etapa pregalleguista. Estas novedades se relacionan con algunos puntos teóricos de su Teoría Nacionalista:

A) El valor de la Historia.

Es en Elementos para una metodología de la Historia (1928) donde Risco explica su filosofía de esta ciencia. El libro estaba destinado a los alumnos de la Normal de Orense, pero se diferenciaba de los manuales al uso en la rica aportación de ideas recién expandidas y en el extremo uso que Risco hacía de la libertad de cátedra: exponía sus opiniones de forma categórica, eso sí, razonándolas y autorizándolas detalladamente, sabiendo que muchos de sus discípulos podrían estar en desacuerdo.

En este libro establecía como objetivo de la historia la evolución de la sociedad y de la cultura (entendiendo que no hay diferencia entre la evolución natural y la evolución histórica). Después de explicar las distintas interpretaciones que la filosofía de la historia hacía de ese proceso evolutivo, Risco llegaba a la conclusión de que la teoría de los ciclos era "la única científica", la única que responde a nuestra experiencia total de la vida, y la única "confirmada por los hechos". (137)

Esta teoría, contraria a la del progreso, se remonta al s.XIV, cuando la esboza Aben-Jaldún, y posteriormente la expone Vico en el s. XVIII. Su formulación definitiva es debida a Oswald Spengler:

Las culturas son exteriorizaciones de un alma diferenciada y cumplen un ciclo vital como cualquier ser vivo. Su desarrollo no

responde a una causa, sino a un destino que esa cultura ha de cumplir(138).

De O. Spengler toma Risco los conceptos de cultura, período de plenitud, y civilización, período de decadencia, o el final al que se dirigen todas las culturas.

La cultura, entendida como "expresión del alma de un grupo natural de hombres", no se opone en absoluto a la naturaleza, sino que la continúa y enriquece. La civilización, como período moribundo de una cultura, hace que ésta se aparte cada vez más de la naturaleza,

"por la inestabilidad de las formas, que son mecánicas y vacías de sentido espiritual, por la adopción pasiva de formas extranjeras y por el predominio del materialismo" (139).

Ello explica la inadaptación de algunos que luchan contra una cultura que se ha vuelto artificial y mecánica. Tenemos los antecedentes de "negación de la cultura" de Lao Tse, J.J. Rousseau y León Tolstoi, entre otros. Todos ellos, a su manera, de lo que renegaban era de lo que Spengler llama "civilización".

Siendo como son las culturas independientes, cada una de ellas con su propio ciclo vital, y en vista de que nuestra cultura occidental europea entró en período de decadencia desde el año 1800, habrá que observar aquellos síntomas específicos -el "malestar", había calificado Sigmund Freud- de nuestra civilización que no hallamos en ninguna otra.

J.G. Beramendi señala dos etapas en la doctrina nacionalista risquiana, precisamente atendiendo a su concepción de la historia. La influencia de Spengler da comienzo a la segunda etapa, entre 1925 y 1936, si bien no modifica en lo sustancial las ideas

anteriores. La etapa anterior se sitúa entre los años 1918 y 1925 y está dominada por una idea romántica y dinámica de la historia, tomada en lo fundamental de Manuel Murguía (140). Este autor tiene una concepción de la historia como madre germinadora del futuro que se aplica a su mensaje galleguista, como puede verse en el siguiente fragmento:

"La sangre celto-sueva que circula por sus venas, fuerte, poderosa, creadora, se manifiesta con sus condiciones propias en todas las esferas del arte, en todas las relaciones de la vida. Estas gentes, grandísimas amadoras de un pasado del cual no aciertan a prescindir, se preparan entre los temores y vacilaciones de una dolorosa iniciación a ocupar su puesto en el concierto de las naciones."(141)

Ahora bien, considera que el pueblo gallego ha sabido conservar su fisonomía, no a través de lo que él llama su "vida histórica", sino su "vida interior". La contraposición de los términos nos trae al recuerdo el concepto unamuniano de la intrahistoria.

Volviendo al propio Risco, señalaremos también que de la etapa prenatalista conserva la idea del "retorno" que vemos aflorar continuamente en su teoría, aunque a ella no le hubiera dedicado una formulación tan clara como la que dedica a otras.

B) Su medievalismo o atracción por la Edad Media.

De A. Brañas dijimos más arriba que Risco toma la idealización de la Edad Media. Fue el período de esplendor de la cultura gallego-portuguesa, y tras él quedó detenida la evolución histórica de la nación gallega, supeditada esa cultura al dominio de otra foránea.

La idealización de este período no sólo se encuentra en A. Brañas. El historiador M. Murguía le dedicó muchas páginas, y no olvidemos que el fantástico B. Vicetto la recreó también: La novela histórica del siglo XIX le debe una de sus aportaciones más

importantes, la que se unirían después las narraciones de A. López Ferreiro en gallego.

El interés de Risco por la Edad Media gallega no es sólo un interés histórico en el amplio sentido que daba él a este calificativo. Hay varios relatos de esta época (vid. revista Nós) que re-crean su estética, mientras que la formulación de su doctrina contiene una clara expresión de nostalgia por una sociedad sin clases y un sistema de democracia agraria al que debe orientarse la creación de Galicia.

C) El "racismo".

Las "tendencias de las razas" constituyen uno de los factores internos de la evolución histórica. Risco explica la apreciación, en distintos grados, de esta influencia por los historiadores: La tuvieron en cuenta J.G. Herder, los románticos, H. Taine, E. Renan, y sobre todo, el conde Arthur de Gobineau, autor del Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas (1855). Según este último, existen ciertas razas superiores que imponen a los demás su cultura también superior. Gobineau defendía la superioridad de la raza aria, mientras que su seguidor, H.S. Chamberlain consideraba superior la raza anglosajona.

En la aplicación de esta tesis histórica sobre la influencia determinante de la raza al campo concreto de la Teoría nacionalista, Risco no hace sino seguir a su maestro Murguía, con algunas matizaciones.

Murguía también considera la raza como factor de evolución histórica. Así lo expresa en Galicia:

"La raza á que pertenece, el medio en que se mueve nuestro pueblo, los sucesos que aquí han tenido lugar, en una palabra, los múltiples y poderosos agentes que influyen en la marcha histórica de esta pequeña nacionalidad, explican la índole de nuestra primitiva

civilización, su desarrollo posterior y carácter progresivo."(142)

En época contemporánea de Murguía eran abundantes los estudios sobre los pueblos célticos. Existían varias teorías sobre la importancia y extensión de su dominación en Europa, que se situaba en torno al siglo IV antes de C. Pero todas ellas quedaban de acuerdo en algo que apuntaba Murguía como "la existencia de un fondo eminentemente céltico, común a la mayoría de los pueblos europeos, así como también su indiscutible superioridad sobre aquellos otros entre los cuales ha vivido." (143).

Si bien Risco sostiene que Murguía no habla de la superioridad de la raza gallega sobre las del resto de la Península, tal idea late en toda su doctrina. Lo que sí afirma es la superioridad del pueblo celta sobre los demás. Y, teniendo en cuenta que para él el elemento germánico pesa menos en la raza gallega que el elemento céltico, la consecuencia de estas afirmaciones es la que Risco dejó señalada.

D) El compromiso del intelectual.

Dejamos el hilo de la cuestión después de ver cómo Vicente Risco opta por el nacionalismo, tras abandonar su "torre de almasí" y renunciar a su inicial desprecio hacia el arte comprometido. Su Teoría Nacionalista contiene toda una formulación acerca del papel mesiánico de las élites intelectuales en la recreación del "alma de Galicia".

Desde su nueva posición ataca a los que defienden la idea contraria. Estos son cada vez más, si nos atenemos al revuelo que se vive en Madrid y otros focos culturales en torno a lo que Ortega y Gasset diagnostica como "deshumanización del arte". Risco se muestra aparentemente al margen de lo que ocurre en la capital

castellana y prefiere acudir a la polémica que se desarrolla en Europa por los mismos motivos: en 1928 escribe en A Nosa Terra (144) ("Politéca do noso tempo") contra el libro de Julien Benda La trahison des clercs. Este autor arremete en él contra los intelectuales, "clérigos", que han mancillado la cultura con el compromiso nacionalista y político. Pero lo cierto es que si el tema aflora ahora en el artículo de Risco es con ocasión de una encuesta que por entonces La Gaceta Literaria -donde publican amigos de pasadas experiencias vanguardistas- dirige a ciertos intelectuales, partidarios o bien detractores de la actividad política de cualquier clase. Con esto observamos que Risco reacciona ante las nuevas preocupaciones que mueven a sus correligionarios estéticos de otro tiempo en Madrid.

Debió de parecerle a Risco inamovible lo expresado en estos artículos de 1928, porque los vemos incluidos dos años más tarde en su importante libro El Problema Político de Galicia. Allí, tras afirmar que el hombre es un "animal político", en el contexto de un discurso que nos recuerda bastante al de aquellos teósofos que justificaban la participación política de los hombres puros, leemos a continuación un párrafo bastante esclarecedor de su nueva visión del arte y el compromiso:

"Por tanto, la ciencia por la ciencia, el arte por el arte, etc. , son cosas indudablemente dignas de interés, pero carecen de sentido. Son acaso una manifestación superior y noble de diletantismo, quizá de orgullo, quizá de embriaguez. Apurando el para qué, se las ve de todos modos perderse en las nubes. Es preciso evitar su dispersión fuera de lo humano." (145)

E) El exacto valor de la política.

Sería absurdo pensar, como por cierto no han dudado en hacerlo algunos críticos, que Vicente Risco infravaloraba o incluso

despreciaba del todo la actividad política. Entraría esto en contradicción con su labor de director ideológico de todo un movimiento político galleguista durante el primer tercio de siglo. Siguiendo paso a paso su estrategia política y leyendo su obra doctrinal se podrá situar en su justo lugar el papel que la política como abstracción teórica, y también como práctica, ocupaba en su mente. Ya hemos tocado el tema al analizar los fundamentos del nacionalismo risquiano.

Insistamos en aclarar que Risco veía el roce -a veces choque frontal- entre la política nacionalista y la realidad de los partidos políticos que llevaban actuando en Galicia antes de las Irmandades y después de ellas. Por eso parte de un principio fundamental en su teoría nacionalista: el concepto de supraideología. En el editorial de presentación de la revista Nós (nº 1) (146), leíamos la llamada a todos los que, viniendo de donde vinieren, colocaran por encima de todas sus ideas, "o amor sagrado á Terra Nai". Más tarde escribirá en la revista de Buenos Aires Terra, 1923, sobre la necesidad de una política inspirada en las carencias e intereses de Galicia, que supere las ambiciones personales y los puros intereses de partido. Esta idea que hemos llamado de "supraideología" llega a los programas de las asambleas de las Irmandades. El pertenecer a ellas, se establece allí, no excluye la afiliación a otros partidos, Esta "tolerancia" política de asimilación de varias ideologías alcanza también a las bases programáticas del Partido Galleguista.

Risco sigue sosteniendo en El Problema Político de Galicia (1930) que el nacionalismo gallego está por encima de todos los partidos; y añade:

"(...) y en el sentido del galleguismo estará siempre

más allá que ninguno de ellos".(148)

De ahí que los nacionalistas puedan seguir compatibilizando su militancia galleguista con la de cualquier otro partido, siempre que éste no les obligue a abandonar la contribución al servicio de Galicia.

En la idea de "supraideología" se encierra, no hay por qué dudarlo, un sentimiento de desprecio al resto de los partidos -partidos políticos españoles, no gallegos- que se contrapone a una cada vez mejor consideración de la política en abstracto. Esto explica la actitud abstencionista que Risco logró imponer a las Irmandades durante los años anteriores a la dictadura de Miguel Primo de Rivera (149).

Ocurrió que, como el nacionalismo gallego estaba por encima de los partidos, hubo un momento en que se declaró incompatible con todo partido político y reprobó la actividad política que en Galicia era dominante. Desde muy temprano declaró Risco su desprecio por estos partidos estatales que ignoraban la realidad de Galicia y anteponían a ella sus propios intereses, tanto desde la izquierda como desde la derecha (150). Terminaría proponiendo (151) su eliminación en Galicia para evitar el deterioro, bajo sus engaños, de lo que él llama "opinión gallega". Risco se muestra intransigente al respecto, según leemos en El Problema Político de Galicia:

"Los partidos políticos españoles no sólo usurpan la representación de Galicia en el Parlamento, sino que extravían y pervierten la opinión gallega." (152)

E) El Antiparlamentarismo.

En cuanto a su enjuiciamiento del sistema parlamentario, tal como éste funcionaba en la España de la Restauración, Risco aparece formando filas dentro de una corriente bastante generalizada por entonces como es el antiparlamentarismo. A esta opinión dedica un apartado en la serie "Políteca do noso tempo" de 1928, que más tarde ampliará en El Problema Político de Galicia (1930). Se declara contrario al parlamentarismo, pese a que defiende su existencia mientras no haya otro sistema de gobierno mejor. Su mayor defecto reside en la responsabilidad de la representación parlamentaria, es decir, en el hecho de que la elección de una candidatura al Parlamento pueda dar carta blanca al político que la desempeñe durante todo el período que dure la legislatura, para actuar a su arbitrio sin compromiso "legal" alguno con el votante que lo eligió. Esta objeción a la eficacia del Parlamento no fue exclusiva de Risco, quien recuerda que Lois Porteiro llegó a un acuerdo por el cual celebraría reuniones con el electorado para rendir cuentas del cumplimiento de su programa. Este acuerdo con el electorado fue tomado antes de ocupar su puesto como diputado en el Congreso, porque a él, como a otros, le preocupaba que la práctica profesional de la política llegara a suplantarse la pura ideología u opinión pública que había dado origen a los partidos políticos. De esta situación podía derivarse la paradoja de tener que sufrir por parte del Parlamento una auténtica "dictadura temporal" (153).

Risco propone un control basado en el "mandato imperativo" y la utilización del referéndum para los casos más flagrantes. Ante las críticas de aquellos que ven en este control, por el que puede revocarse un mandato electoral en medio de una legislatura, una manifestación antidemocrática, Risco opina que tal objeción carece de fundamento, puesto que nadie ha sabido razonarla.

Las críticas del parlamentarismo arrecian cuando se detiene en el caso concreto de la representación en Galicia en el Parlamento. De hecho, Galicia nunca ha estado en él representada verdaderamente, pues los "políticos gallegos"

"detentadores aquí de todo poder, detentadores allá de nuestra representación, que falsa e injustamente ostentan, han impedido siempre que han podido que la voz de Galicia se alzara" (154)

Reparemos por un momento en que Vicente Risco formula su antiparlamentarismo coincidiendo con la última fase de la dictadura de Primo de Rivera, con la perspectiva que le concedían algunos años de distancia para enjuiciar la labor pasada del Parlamento español, "escuela de oratoria barata" y "origen de la negativa política profesional", según sus más duras calificaciones. Aun así, sigue mostrándose partidario del sistema, y de hecho su proyecto político de mayor exigencia participativa saldrá de esos años de parón democrático.

G) Ante el Liberalismo.

Por su declarado antiparlamentarismo no quiere Risco ser tachado de antiliberal, al contrario, recuerda que siempre fue defensor para Galicia de un principio esencialmente liberal, el de la "soberanía popular". Tampoco desea verse considerado como partícipe de la teoría de J. Ortega y Gasset sobre la contradicción entre democracia y liberalismo, con la que no está de acuerdo en absoluto. Lo que Risco quiere atacar es exactamente el "pseudoliberalismo español en su aplicación a Galicia." (155).

Ahora bien, cuando valora la corriente liberal desarrollada durante el siglo XIX, y por la que Galicia luchó hasta el derramamiento de sangre, le reprocha la despreocupación por las

libertades colectivas, a causa de su excesivo individualismo, tales como el uso del idioma propio o la "conservación de la fisonomía racial" en una comunidad de individuos.

H) Socialismo, Comunismo, Fascismo.

Enjuicia estas ideologías políticas en sus últimos libros, a partir de 1928:

Han pasado diez años fundamentales desde que Risco hablara del Partido Socialista. Fue en su Teoría do Nacionalismo Galego, cuando quiere hacer constar que la petición de autonomía regional aparece en programas de distintos partidos, y que es el Socialista el que insiste más en esa exigencia. Vuelve a tratar el tema del socialismo en general cuando repasa la historia del movimiento agrario en Galicia. Con lo que no contaban los socialistas fue con que los obreros y campesinos tienen intereses muchas veces opuestos, y por ello la alianza se vio abocada al fracaso. Risco piensa que los agrarios deberían instaurar un tipo de socialismo "verde", diferente al "rojo" socialismo obrero, tanto en programa como en soluciones. Esta opinión se deriva de su teoría acerca de la peculiar situación social gallega: utilizando una superficial terminología marxista que entonces se hallaba en boga y empezaba a extenderse entre los libros de historia, defiende que Galicia no ha llegado (ni cree que lo haga a estas alturas ya) al estadio capitalista. Por esa razón carece del esquema de clases sociales correspondiente a este estadio. Si bien es verdad que al campesinado se le puede adjudicar el título de clase proletaria -en razón de su pobreza y sometimiento- hay que reconocer, sin embargo, que la clase media explotadora es casi tan miserable como ella.

En suma, el único futuro que puede resultar beneficioso a Galicia es el que traiga la instauración de una "democracia agraria". Y aquí enlazamos con la idealización de la Edad media, y la vuelta a un estadio primigenio de sociedad.

Del comunismo comenta su relación con el nacionalismo en "Nacionalismo Galego" (1934). Por definición y principios, la ideología comunista se basa en la uniformidad y la supresión de las diferentes patrias. Pero las circunstancias políticas le han llevado a aliarse con el nacionalismo, allí donde éste se desarrolla con mayor violencia. Y es que el comunismo

"(...) atopouse con que o sentimento nacional era en todos lados máis forte que o sentimento de clás, e tivo que transixir coil". (156)

La historia vuelve sobre sus pasos: lo mismo aconteció en el siglo pasado con la unión entre el liberalismo y el nacionalismo de entraña romántica.

La valoración del fascismo está enfocada de otro modo muy distinto, pues uno de los principios de este movimiento es el nacionalismo. Risco trata desde un primer momento de no ver mezclado el nacionalismo gallego con el naciente fascismo italiano de B. Mussolini. Para Mussolini el nacionalismo se basa en el concepto de Estado, no en el de nación:

"(...) o fascismo non é tanto o sentimento da patria italiana (...) senón máis o sentimento da posesión do Poder público (imperialismo) por un partido". (157)

Al identificar el interés de ese partido con el interés nacional, quiere el fascismo italiano, sin calibrar lo erróneo de su pretensión, hacer desaparecer legalmente a todos los demás partidos italianos. Además, hay una seria objeción, en principio de

carácter estético, que hacerle al fascismo, y es su fusión entre tradición y futurismo (en el sentido peyorativo que le daban los "futuristas" de T. Marinetti a este término) (158), su elogio de la acción pura, del espíritu aventurero y deportivo, elementos que constituyen, según entiende Risco

"(...) unha das típicas revelaciós da brutalidade contemporánea". (159)

Años después, en "Nacionalismo Galego"(1934), insiste en considerar al fascismo como una desviación del auténtico nacionalismo, que conduce al sacrificio del individuo al Estado y a la prepotencia del Poder Ejecutivo, por ofrecer confundidos nación y Estado. Pero añade ahora las coincidencias que hacen semejantes el nacionalismo gallego y el fascismo tal como éste fue formulado por el profesor italiano Alfredo Rocco en 1925:

1)La concentración de las fuerzas gallegas contra las causas de descomposición interna.

2)El aspirar a una organización y legislación acomodadas a Galicia.

En estos últimos escritos, Risco ha concentrado su atención en el fascismo italiano. En 1934 alude, tan sólo de pasada, al nacionalsocialismo alemán, puesto que no lo considera lo suficientemente serio para ocuparse de sus "fundamentos doctrinales". Sobre éstos escribe:

"(...) non se pode dar moito tino aos invocados polo nacional-socialismo alemán, que son xa cousa desorbitada e fora de cacho". (160)

Entre las que se perfilan como constantes, contamos con algunas ideas ya esbozadas en la etapa anterior, y ahora desarrolladas con amplitud dentro del nuevo contexto que supone el nacionalismo

gallego:

A) Decadencia de Occidente y teoría del "Atlantismo"

En el apartado dedicado a la ideología pregalleguista o juvenil de Vicente Risco hablamos ya de la teoría de la decadencia de Europa y su relación con las afirmaciones de algunos teósofos admirados por nuestro autor. Recordemos que, como advirtió José Ortega y Gasset (161), esa idea flotaba en el ambiente y llegó a hacerse realidad con la destrucción de la vieja Europa durante la Gran Guerra (162). A juicio de Risco, fue Oswald Spengler quien supo darle la exacta formulación que todos entonces esperaban, siguiendo una corriente de filosofía de la historia que se remonta al siglo XIV.

Risco sigue decididamente a Spengler en su teoría sobre la decadencia de Europa, salvo en dos detalles fundamentales, señalados por J.G. Beramendi: primero, que la caída no es una necesidad, sino una posibilidad. Segundo, que la decadencia se está produciendo sólo en una parte de Europa, y no en toda ella (163).

Interesa ahora saber qué aplicación hace Risco de la idea de la decadencia al caso concreto de Galicia.

Risco elabora al respecto su teoría del "Atlantismo" y la expone en su Teoría do Nacionalismo Galego (1920) como único medio de superación de la "crisis del Europeísmo", una vez asumida la evidencia de la destrucción de esta cultura.

"É o sol posto dunha civilización. (...) Hoxe dícese aeito polos millores inxenios da Europa, que o europeísmo debe ser superado." (164)

Risco especifica que se trata de un europeísmo mediterráneo el que está en decadencia. Superarlo es misión histórica de otra cultura: no de la norteamericana, ya que no aporta nada nuevo que

no sea prolongación de Europa o mimesis de la cultura oriental. Ni de la lejana Africa, donde el Islam agoniza también y el pueblo negro colonizado se muestra incapaz para la cultura. La superación de esa cultura amortecida vendrá de la misma Europa, pues habrá un traslado del eje cultural mediterráneo al eje atlántico. El Atlantismo nace, pues, como oposición al Mediterraneísmo.

La cultura mediterránea obraba en manos del "Noucentisme" catalán: decir Mediterraneísmo era nombrar a Eugeni D'Ors. Intencionadamente -lo decíamos en otro lugar- toma de él Risco la teoría de las tres civilizaciones, tal como el "filósofo catalán" (como le gusta a Risco llamarlo) la expone en uno de sus "Glosaris". Hasta ahora han estado en continuo conflicto la civilización de la inteligencia y la civilización de la voluntad (que representan la mediterránea, y la oriental y "yankee", respectivamente). Es el momento de que entre en escena la civilización de la memoria, desarrollada por Galicia y Portugal.

Galicia y Portugal tienen la misión histórica de recomponer para el futuro la Civilización Atlántica. Esta civilización de la memoria, de la saudade, tiene -en palabras de Risco- un gran sentido dinámico de creación orientado al futuro (165).

Estos pueblos encierran el germen latente de la civilización céltica, aplastada por Julio César y el imperialismo romano precisamente cuando empezaba a florecer (166). Pero es en Galicia donde el elemento nórdico tiene mayor importancia. Por eso puede erigirse en puente hacia el resto de las naciones célticas del noroeste de Europa, las llamadas a formar parte de esa civilización atlántica: Highlands, Isla de Man, Irlanda, Gales, Cornwall y Bretaña. La necesidad de hermanamiento con esas gentes y esas

tierras cobra un nuevo sentido en el nacionalismo gallego, debido al "Atlantismo" de Vicente Risco (167).

¿Qué papel desempeñará Galicia en esta nueva cultura europea? Risco le otorga una importancia quizá excesiva para aquellos que olvidan que el "Atlantismo" es uno de los soportes doctrinales básicos de su Nacionalismo Gallego, bajo cuya luz muchos aspectos de su obra adquieren sentido completo.

Galicia posee, como hemos dicho, una raíz nórdica que la aleja de un Portugal "demasiado ibérico". Pero es al mismo tiempo la nación céltica que más ha olvidado sus tradiciones y mayor contacto ha tenido con el viejo mundo que decae. Por tanto será la más indicada para actuar de enlace entre esa Europa que no tardará en desaparecer y el nuevo mundo céltico: podrá llevar a cabo una labor de síntesis y de depuración totalmente necesaria, pues algo habrá que salvar de lo viejo.

Que Galicia puede llegar a ser el centro de la nueva civilización no debe extrañar a nadie: la expansión emigratoria de Galicia y Portugal en América va a resultar al cabo una especie de ensayo para el futuro. Tampoco debemos dejar de lado los precedentes en la Historia del galleguismo: el "bardo" Pondal exponía a través de su poesía su visión futura de una confederación ibérica presidida por Galicia; e incluso la formación de un imperio hispánico al que vendrían a integrarse los pueblos americanos habitados por gallegos.

La teoría del Atlantismo le confiere al Galleguismo una significación universal que no todos los nacionalismos poseen. Como símbolo de todo ello, Risco acude al mito de la Atlántida, en el que podemos interpretar las señales que el pasado nos envía para crear el futuro. La Atlántida, ese continente hundido por causas

desconocidas que resuenan como viejas culpas en el "subconsciente colectivo" de nuestra comunidad, espera ver la luz cuando, fuera, cierta civilización haya quedado destruída y sólo una tierra virgen sea capaz de liberar al hombre del caos.

La Atlántida es un símbolo doble: de la civilización céltica, sumergida en el olvido cuando iba a conocer su realización histórica; y de la nación gallega, sometida a una cultura que le es ajena.

Para los que pongan en duda la filiación del mito a la cultura céltica, Risco deja esta advertencia:

"O afundimento da Atlántida pode non ter que ver coa nosa orixe, mailo seu rexurdimento sinala unha finalidade ó noso porvir. Temos que restaura-la Atlántida en esprito i en verdade, ou sexa, en civilización."(168).

Después de la formulación de la teoría del Atlantismo a partir de la idea de la decadencia de Europa, que queda fijada en 1920 para repetirse esporádicamente en escritos posteriores, Risco volverá al tema del hundimiento del viejo mundo occidental con renovado interés, cuando la República triunfa en España y el maremágnum político crece en impetuosidad.

En un artículo de propaganda galleguista, de 1931, "A ideoloxía do nacionalismo exposta en esquema", leemos unas líneas reveladoras no sólo de su estado de ánimo, sino de su definitiva elección ideológica, cada vez más cercana al conservadurismo reaccionario:

"Avecíñase, se cadra, unha era catastrófica, cecáis curta, mais terríbele. Dela somentes se poden salvar, coma di Bruas (sic), os pobos que estean preparados pra resistila nas fortalezas do esprito e da tradición".
(169)

Si se examinan estas palabras, nos daremos cuenta de que Risco está diciendo lo mismo que una década antes, si bien se está operando ahora en él un cambio sustancial: el proyecto del

Atlantismo está a punto de naufragar y ser sustituido por el apremiante deseo de salvación personal e individual.

B) Ruralismo

Risco pone su Teoría de Nacionalismo Galego las bases de la oposición entre el campo y la ciudad, sobre la que descansa la esencia de la nación gallega. La sociedad gallega

"presenta un eixemplo escrito de sedentarización rural"(170)

Manifestación consecuente de esa sedentarización es, según él, la extrema división de la propiedad. Galicia está organizada socialmente en comunidades de carácter esencialmente rural y agrario, originadas seguramente en los "clanes" célticos, y que en la actualidad reciben el nombre de "parroquias".

Puede que haya ciudades prósperas en Galicia, pero no debe olvidarse que viven "parasitariamente sobre el campo" (171), pues se nutren de la emigración y el comercio de importación. Si en ellas hay algún atisbo de capitalismo burgués, éste no debe considerarse en modo alguno autóctono.

A partir de este esbozo de sociedad gallega rural que Risco lleva a cabo en su teoría nacionalista, y que algunos han puesto en relación con su origen "psico-social" de pequeña hidalguía rural, la sobreestimación de lo rural, en sus creaciones literarias y en sus estudios etnográficos, se acentúa por razones lógicas. Pensemos en A Coutada, narración escrita para dar vida literaria al sentimiento fundamental de la raza gallega: el amor sagrado a la Tierra. Reparemos también en las ocasiones en que ensalza la sabiduría del hombre rústico frente al hombre urbano.

Ese sentimiento místico que une al gallego con su Tierra y que no se concibe en un ámbito urbano, sostiene sin duda alguna el

"ruralismo" de Risco es esta etapa. El campo se levanta frente a la ciudad como parte de la oposición entre el Atlantismo y el Mediterraneísmo.

Otras ideas sostenidas por Vicente Risco en su etapa nacionalista que contaban, en cambio, con una cimentación sólida son: el "mesianismo", ya analizado al revisar su teoría nacionalista; el "misticismo", que antes se había aplicado a la experiencia artística y ahora aparece como forma de vivir el nacionalismo; los saberes esotéricos, nunca dejados de lado, y recreados literariamente; la defensa del universalismo y su oposición al cosmopolitismo,... Detengámonos en algunas de ellas.

A) "Novecentismo" y odio hacia el siglo XIX.

Risco se declara novecentista, con ardor de neófito en el nacionalismo gallego, como vemos en su primer artículo de ANT (172). Nos recuerda aquí sus manifestaciones en la extinta Centuria a favor de lo que el nuevo siglo conlleva de destrucción del "ochocentismo". Lo que terminará por hacer Risco no es una condena total del siglo XIX, sino un rechazo de lo que el Positivismo, durante la pasada centuria, trajo no sólo al método científico, sino también a las disciplinas humanísticas: el dominio de la razón en la ciencia, la creencia en la idea de progreso, el entusiasmo por el maquinismo, etc.. En "Politéica do noso tempo" nos explica que su oposición al siglo XIX no es la misma que la que preconizan los futuristas de Marinetti, convertidos en "reaccionarios declarados". Ya en "Preludio a toda..." leíamos que los futuristas no ensalzaban sino el presente más inmediato y pasajero, negando Risco su pretendida creación de futuro. Ahora, cuando expresan sin tapujos su frenética admiración por Mussolini -al que Risco,

por otro lado, reconoce un verdadero talento- son acusados en este mismo opúsculo gallego de ejercer

"unha críteca indistinta a eito, sen discrimiñazón, atacando todo a unha, sen arredar o valioso do falso, o bó do ruín, sen lembrárense que daquil século herdaron o maquinismo e o sport que iles exaltan, nunha confusión de ideas case sen eixemplo na historia do mundo"(173)

El novecentismo de Risco es, por tanto, bastante distinto al enarbolado por Eugenio D'Ors, quien no duda en condenar íntegramente el s. XIX. Lo que ocurre es que para los manuales de historia, sólo se ha conservado el recuerdo de ese "Noucentisme" cuyo programa contenía la confianza en la razón, el canto de la urbe y el cosmopolitismo, y especialmente, la profesión de un marcado mediterraneísmo. Esto nos trae a colación que fueron muchos intelectuales los que cantaron el cambio de ideas traído por el Novecientos, y que Risco provenía de esa generación. Y aún podríamos añadir algo más: el Novecentismo de Risco, a pesar de haber sido difundido desde La Centuria como algo original y propio, pudo haberse construído con las ideas ya propagadas por Eugenio D'Ors, quien identificó el término empleado por Risco en la revista, "Neosofía", con el Novecentismo (174).

Finalmente, el Novecentismo, que había sido creado a partir de un sentimiento de rechazo d el siglo XIX, no pudo en ningún momento desentenderse de este siglo anterior, y terminó siendo remedo suyo: el irracionalismo del nuevo siglo, al que prestó Risco tanta atención, se había originado en Nietzsche, un filósofo del XIX. El concepto de nación, clave en la doctrina risquiana, provenía de la Alemania del XIX. El Romanticismo, en suma, no fue una creación novecentista, sino decimonónica,... El odio al siglo XIX va reduciendo sus límites mientras se agranda la admiración por sus

conquistas. Esto mismo es advertido por Beramendi, cuando, desabridamente y con ironía, analiza el concepto de la historia en Vicente Risco:

"A revolución teórica novecentista resulta ao cabo unha badoa caricatura dos peores cientifismos oitocentistas" (175).

B) Los saberes ocultos

El interés por el esoterismo sigue teniendo mucho que ver con su admiración por el Oriente, y se relaciona también con el hecho de que confluyan en algunos casos la etnología y el ocultismo. Pero en la etapa galleguista su atención se desvía hacia el problema de Occidente. Ello explica el cambio de actitud que experimenta con respecto al Orientalismo de sus años juveniles: ahora confiesa no creer en que la vuelta a Oriente sea un buen medio de superar el occidentalismo decadente (176). Para Risco eso sólo significaba poner las cosas en su lugar, pues el estudio del complejo mundo oriental continúa presente en los momentos en que le deja libre la empresa nacionalista.

De todas las culturas orientales, es la egipcia la que le atrae por encima de las demás. En su recuerdo histórico llega a convertirse en el prototipo de cultura desaparecida bajo la barbarie, tras un largo período de resistencia ante la destrucción.

Mientras se limita a utilizar como símbolo y ejemplo de sabiduría tradicional las diversas culturas orientales, trata por otro lado de indagar acerca de la tradición ocultista de raíz europea. A través de Rudolph Steiner explica la existencia de un ocultismo europeo:

Steiner comienza por estudiar a Goethe y Nietzsche, entre otros, retomando de este modo el estudio de las lenguas y culturas

orientales que el Romanticismo alemán había propiciado. Finalmente, este autor pasa a formar parte de la Sociedad Teosófica que dirige desde la India la excéntrica Annie Besant. No tardará en separarse de ella, y cuando la sección alemana se escinde, Steiner vuelve la atención hacia la tradición occidental que se había conservado en Alemania y Francia desde la Alta Edad Media, y cuyos más significativos representantes fueron la Sociedad Rosa Cruz y el renacentista Paracelso:

"D'ela recibeu o central das suas intuicións teosóficas"(177).

Esta tradición, aun a pesar de que puede oponerse a la oriental, fue transmitida en sus orígenes por egipcios y judíos. No tiene, por lo tanto, una auténtica raíz occidental. Risco acude entonces a una tradición ocultista genuinamente europea y que se puede encontrar en la literatura céltica de transmisión oral conservada en el folklore. Le pone en contacto con ella su amigo y colaborador también en la revista Nós, Phileas Lebesgue. Esta tradición se denomina "Druidismo" y trata de ser recuperada por los "Gorseed", hermandades creadas en Gales y América sobre la base de antiguas juntanzas druídicas. En Galicia y Portugal es donde menos se conservó esta tradición, que Risco desea ver restituída con la ayuda de Phileas Lebesgue.

C) El sentimiento religioso en el Risco galleguista.

La religiosidad siempre fue importante en la ideología de Vicente Risco: educado en un ambiente católico de provincias, el "raro" de Orense se especializa en saberes ocultos y llega a interesarse por la espiritualidad oriental, que a través de la vía bíblico-judaica le conduce de nuevo a una práctica tradicional católica. El regreso tendrá lugar en la segunda fase de su militancia galleguista, aquella que, entre los años 1925 y 1931,

conoce la influencia de O. Spengler; y termina perfilándose en los años de la República después del decisivo viaje a Alemania (178). Las fluctuaciones y distintos grados de religiosidad risquiana son más viscerales que racionales y obedecen antes a estímulos de su vida cotidiana y familiar que a lecturas o corrientes de pensamiento (179).

Si entendemos el término "religión" como estricta relación con la divinidad, hemos de aceptar que desde un principio la hallamos presente en Vicente Risco, puesto que su actitud estética, su modo de vivir el arte de la etapa pregalleguista, como él mismo deja explicado en su "Preludio a una estética futura", es fundamentalmente mística. Quiere decir esto que el arte llama a los elegidos y los acerca a los dioses, y que la experiencia artística nace del sentimiento o intuición de un "espíritu libre" y no se adquiere en modo alguno mediante el intelecto.

Este proceder es el mismo, sin variación alguna, que mantiene en su vivencia del galleguismo: él pertenece a la aristocracia que ha de volver a crear Galicia para salvarla como nación, y contribuir así a la depuración de la cultura occidental.

El misticismo impregna a cada paso su doctrina galleguista. Galicia y los gallegos, lo quieran o no, tienen una misión histórica que cumplir, y la tarea nacionalista se encamina hacia un fin inexorable. Hay además ciertos mitos-símbolos que señalan el camino desde un remoto pasado: el símbolo de la Atlántida y el símbolo de Santiago Apóstol. Por encima de toda esta construcción evidentemente irracionalista y romántica, está la divinidad. Risco y su generación serán entonces los demiurgos.

Al cabo, emergerá el dios católico de sus primeros años, despojado de toda vestimenta oriental (180), en el momento en que

Risco ve peligrar la empresa nacionalista gallega y el triunfo del espiritualismo en Europa.

Los especialistas en Risco han tratado de fechar su definitiva "conversión" al catolicismo: C. Casares señala (181), apoyándose en testimonios de X.R. Fernández-Oxea y Antón Risco, un momento en torno a 1917 y 1920 como fecha en que adopta el catolicismo. F. Bobillo defiende la tesis de que la religiosidad risquiana es un factor constante y determinante en su ideología:

"(...) La religiosidad de Risco, antes incluso de ser utilizada como factor dentro de su teorización del nacionalismo, figura como piedra angular de toda su weltanschauung". (182).

En lo que se refiere a su catolicismo, F. Bobillo entiende que, en el paréntesis religioso de influencia budista y teosófica, Risco pasa por una etapa previa católica en su juventud, tal como la hallamos expresa en sus colaboraciones de El Miño a lo largo del año 10, e incluso en el cuento "El enviado", donde se manifiesta una

"honda convicción y casi se puede decir que militancia católica"(183).

Sentimos discrepar en esto, puesto que de las colaboraciones de El Miño sólo podemos colegir lo que ya quedó explicado al tratar el tema de la teosofía en Risco: le preocupa la separación del Estado y la Iglesia, y se siente atraído por el auténtico misticismo, tal y como Unamuno lo comenta en En torno al Casticismo. Por su parte, "El Enviado" tiene rasgos orientalistas que distorsionan el sentido católico de la enseñanza de Cristo. Es decir, ofrece una visión orientalista del mito del regreso de Cristo.

Sólo encontramos a partir de los años de la República escritos donde Risco incorpora la defensa del catolicismo a su doctrina

nacionalista. Antes no hay nada semejante, pesar de que Risco en 1925 se declare católico a título personal (184). Es más, sostiene la independencia de la religión con respecto a las reivindicaciones políticas. Así, al hablar de la preencia de los Sindicatos Católicos en el Agrarismo, escribe:

"Una cosa es la religión y otra las reivindicaciones económicas y políticas de una región y de una clase(...), todos somos igualmente hijos de Dios y debemos ser hermanos en Cristo, y para fomentar esta unión está la Iglesia Católica, a la que casi todos los gallegos tenemos la suerte de pertenecer, seamos o no labradores." (185).

Un año después, empieza a cambiar de actitud, y a sobreestimar el valor de la religiosidad en la tarea nacionalista. Esta no tendría sentido, dice ahora Risco, como no lo tendrían tampoco la cultura y la moral, si el alma no existiera. La fe religiosa debe ser requisito indispensable para la élite nacionalista:

"Esta élite redentora ten que estar imbuída , e ten que imbuir no esprito dos seus compatriotas, a fe no valor relixioso, no valor eterno da vida humana." (186).

Disentimos también de Franciso Bobillo cuando éste pone en duda (187) el reconocimiento de la cuestión religiosa como causa de la escisión dentro del Partido Galleguista en los últimos años de Risco. A lo sumo se trató de un motivo secundario que los derechistas tomaron como pretexto, piensa Bobillo:

"En el caso concreto de Risco aún reconociendo su moderación y su profunda religiosidad que había ido en aumento con el paso de los años, conviene tener muy presente el creciente desencanto que en él había ido produciéndose en estos últimos años..." (188).

No se puede discutir el peso que el catolicismo había llegado a adquirir en el pensamiento risquiano y cómo se había vuelto un arma

importante en manos de la derecha para contener la propagación del marxismo.

El grupo de Ramón Otero Pedrayo, Florentino López Cuevillas y Vicente Risco mantuvieron de hecho su catolicismo, primero como propiedad individual, y muy pronto como factor decisivo de su concepción nacionalista, tal y como lo demuestra su trayectoria dentro del galleguismo. No hicieron sino asimilar y poner al día la corriente nacionalista diseñada por Alfredo Brañas, durante mucho tiempo subordinada a la teoría de Manuel Murguía.

Además, no tardaron en ser testigos ellos mismos de la llegada de nuevas generaciones de católicos nacionalistas que recogían el mensaje de Brañas. Risco y los suyos no fueron, de hecho, los primeros en erguir esa bandera disidente.

Que el catolicismo fuera esgrimido como razón fundamental para la defección de la "Dereita", y que se hubiera manejado como manzana de la discordia, no quiere decir más que los ánimos y las diatribas políticas en aquellos años críticos y previos a la guerra, se habían vuelto intransigentes alrededor de unas cuantas cuestiones obsesivas. Pero su valor no puede ser considerado anecdótico, como nos muestra el diario ideológico de Mitteleuropa, que veremos más adelante.

Por otro lado Risco llegó a ver en la religión católica el único remedio a la decadencia del mundo en que vivía. El arte y el nacionalismo pertenecían a unos pocos elegidos, y no lograron nunca el alcance que Risco había confiado en el fondo conseguir. La cohesión y la fuerza venían dadas de antemano por la religión católica. Lo demás se podía sacrificar, aunque fuera con auténtico dolor.

D) Ideas de estética. Hacia la creación de un "arte gallego".

No hay interrupción ni transformación importante de ideas estéticas en Vicente Risco, entre la primera etapa y la entrada en el Galleguismo. No las hay en lo esencial, que se va acoplando a la nueva ideología, y tomando consistencia definitiva, hasta el punto de formar un sistema compacto.

Alguna concesión sí había que hacer, tratándose ésta de una empresa colectiva. La primera, por supuesto, era la que hacía referencia a la función social del arte. Recordemos que Risco no negaba la eficacia social del arte, sino que sencillamente la atacaba. Consideraba una herejía estética la supeditación del arte a la moral y a la política. Y en contra de ello afirmaba:

"(...) del Arte sale una moral, una política, una economía, una jurisprudencia y hasta una religión."
(189)

Su nuevo proyecto estético derribaba estos supuestos, al menos en su apariencia más burda, cuando llegaba la hora de exponer sus argumentos en defensa de compañeros nacionalistas: lo vemos, por ejemplo, en la respuesta a E. López-Aydillo sobre la tendencia social en el teatro que se escribía en gallego (190). Allí dice claramente que si la lucha social en el teatro refleja el sentir del pueblo, tendrá que permitirse esa manifestación. Todavía resuenan las palabras dedicadas un año antes en el "Preludio a toda estética futura" al "arte social" y al "arte para el pueblo" de Ruskin.

Por debajo de esta apariencia late todavía una concepción del arte como expresión del mundo interior de los escogidos, en este caso, de los hombres de espíritu de raza gallega. Este mundo interior tiene mucho que ver con el medio natural en que se desenvuelve. El medio natural, el "paisaje", como decía Ortega

-ambos conceptos guardan entre sí cierta semejanza- era Galicia, una vez despojada de la máscara impuesta por una sociedad filistea.

Cuando se produce el descubrimiento de una Galicia "en el fondo de nuestra alma", Risco se da cuenta de que por fin ha encontrado un modo de poner en práctica la amalgama estética heredada del "Fin de Siglo". El descubrimiento se produce, dice el propio autor, en una época de madurez personal, por lo que no se teme derrota ni extravío alguno del "yo" en el empeño.

Llegado este momento, nos topamos con una fusión entre estética, cultura e ideología en general de la que es muy difícil desgajar cualquier elemento. Lo cierto es que, como ocurre con el resto, hay un proyecto estético por el que Risco trata de manifestar su propia individualidad. Al mismo tiempo, el proyecto se enmarca en una tarea colectiva y social, como es la nacionalista. La conjunción no es difícil: sigue prevaleciendo lo individual sobre lo social. Lo que ha cambiado es el concepto de "individualidad". Ya no se aplica al hombre de espíritu, sino a la comunidad de hombres de espíritu cuyo medio natural es Galicia, a la que hay que rescatar del resto de una sociedad rechazable.

Otros cambios se producirán en el "discurso" risquiano. Este se convierte en un discurso nacionalista. Pero la personalidad de Risco es tan fuerte y contundente, que él mismo será quien dé forma propia a este discurso, desde el momento de su ingreso, como puede irse comprobando en sus trabajos sobre el nacionalismo gallego.

El didacticismo será la nota dominante en esa retórica nacionalista. Otra cesión, pues, ante lo que había considerado antes herejía estética. Pero no habrá más remedio que ceder ante la necesidad de guiar, como cuerpo de élite, al factor humano gallego, rodeado de ese "medio natural". La intención didáctica llega a

cautivarle de tal modo que durante mucho tiempo impregnará su obra de creación, también embarcada en la empresa nacionalista.

Como constantes estéticas se imponen definitivamente algunas ideas, casi todas las que forman el corpus del "Preludio...". La más importante ahora, pues señala el punto de partida de la nueva estética galleguista es el concepto, de raíces simbolistas, de "creación" a través del arte:

"Unha estética pró noso arte...(...) Esta nova estética nosa e a mais vella, e n'isto está a súa novedá y-o seu futurismo: o mais antigo, e o mais tremendamente futuro... Imos tras do eternal retorno...(()) ¡Cantas cousas ten dentro a terra, meu Dios! E com'un arca chea de reliquias, chea de tesouros...

¿E non serán eses os tesouros que temos que desenterrar?...O grimorio que fala d'eles está nas nosas maus..."(191).

Risco quiere "crear" la cultura gallega, entendiendo "creación" como "proyección" de ese mundo interior del espíritu gallego, influído por un medio al que también se necesita descubrir o "recrear. Y, teniendo en cuenta lo difícil que era para él definir, no sólo al hombre de espíritu, sino el mundo interior y la Galicia entrevista, contaba con un margen de posibilidades muy amplio para esa creación: en el editorial "Primeiras Verbas" de la revista Nós(192), el grupo fundador de la revista se presentaba como una generación que se impone un deber social: crear para siempre la cultura gallega. Poco a poco va estableciendo Risco los puntos de apoyo para esa creación:

-La obra de los "Precursores", sobre todo en su faceta doctrinal. Básicamente, utilizará la de los historiadores románticos

"Porque ises homes, coas sua pacienzudas e piedosas investigacións, foron e son, anque algúns non se decaten d'elo, os creadores da concencia nacional galega."(193).

-El estudio comparativo de otras culturas célticas del Atlántico, especialmente de Irlanda y Portugal. Se completará con el estudio arqueológico del celtismo.

-La cultura "espiritual" popular, a cuyo análisis e interpretación se dedicará con afán en este período.

-El pasado cultural medieval. Poca atención le presta, a decir verdad, si la comparamos con otros temas: quizá no estuvieran entonces los estudios medievales a la altura que más tarde alcanzarían en la Península. Para Risco, la cultura medieval resumida en el sentimiento de religiosidad que emana el Códice Calixtino pervive de algún modo en la cultura popular.

-La atención a aquellos artistas -especialmente escritores- que supieron reflejar intuitivamente, las más de las veces, el medio natural gallego en el arte, aun sin haber participado en el Galleguismo. Este fenómeno ya le interesó en su primera etapa, y explica su admiración por Valle Inclán y E. Pardo Bazán, así como su desprecio por el tipo de literatura representado por La Casa de la Troya de A. Pérez Lugín (194). Supone también la persistencia de la teoría simbolista sobre las correspondencias: la Naturaleza tiene un lenguaje que sólo el poeta sabe descifrar.

Contando con la colaboración de una auténtica generación nacionalista en la actualidad, la cultura del Renacimiento gallego quedará constituida para siempre, gracias a la labor de personalidades artísticas de la valía de Castelao, Maside, Asorey, Otero Pedrayo, y "os novos" que les siguen... Sobre Castelao, son muy significativas las palabras que le dedica en "Arte Nova":

"(...)o sangue de Galicia transfundiuse nas veas do seu grande artista; e no miolo lúcidamente visionario de Castelao, tódalas condicións esvaídas, tódalas amarguras fondas, tódalas arelas escuras, que latexan no subconsciente de Galicia fixéronse craras, patentes, tomaron ideia e imaxe, i o grande artista foinas

pictografiando, foi eternizando no papel os hieroglifos da ialma galega..."(195).

Si hay que innovar, ya están fijadas las orientaciones, siempre lejos de la contaminación de la cultura castellana, tradicionalmente dominante y perturbadora de la expresión del alma de Galicia. Y como al ansia de renovación que siempre caracterizó la personalidad de Risco, se une la necesidad de cubrir carencias en la cultura gallega, nada mejor que convertirse en propagandista de las vanguardias artísticas y esperar los frutos autóctonos:

"Hoxe, os galegos, escribindo no noso idioma, principiamos a nos abrir camiño no mundo, sen necesidá d'andar buscándolle os cinco pés ô gato con ismo de ningunha clás. Mais como compre qu'esteamos enterados de todo, que non sexamos alleos ô mundo d'afora, por iso me teño dedicado a espallar isas cousas na nosa Terra."(196).

Frutos que trata de atraer, consiguiéndolo a veces, como en el caso de un escritor ajeno a la "Irmandade" pero colaborador suyo en Nós y autor de poemas vanguardistas en gallego: Eugenio Montes.

"(...) na sua creación persoal, móstrase na que poideramos chamar a eistrema esquerda da literatura; é un propugnador dos derradeiros adiantos literarios. Hai que ter en conta qu'hoxe en día, os galegos somol-os mais avanzados n'estas cousas de toda a Península, mais qu'os Portugueses, mais qu'os catalás, mais qu'os vascos". (197).

Es en la década de los treinta cuando se hacen los primeros recuentos desde la revista Nós (198), de la labor llevada a cabo en la constitución de esa cultura, porque se consideran ya establecidas las bases. Risco pudo ver entonces cumplido su programa estético, aun cuando por aquellos años no creía todavía que se hubiera producido ni una mínima parte de lo esperado. Dicho proyecto tenía un puesto preeminente en sus preocupaciones, como lo

indica la primera aportación personal a la revista Nós, "O sentimento da Terra na Raza galega" (199), acerca de la expresión artística del "alma gallega".

A partir de este primer trabajo, podemos ir viendo sus reflexiones y estudios sobre los principios de la "estética gallega":

Ese "sentimiento de la tierra" es consustancial a la raza gallega. Esta experimenta la "emoción del sedentarismo", al vivir en contacto con una tierra concreta y palpable, porque

"Galicia non é, non pode ser nunca unha abstracción".(200).

La explicación de este sentimiento no se agota en lo que Risco llama la "emoción del sedentarismo":

"impónsenos estéticamente, impónsenos pola sua beleza da nosa Terra i este sentimento crea en nós o sentimento da paixase, o sentimento da Natureza que distingue aos artistas dos artistas iberos."(201).

Este sentimiento místico, como hecho diferencial, aleja el alma gallega de la expresión artística castellana. Hay aquí una cita de Miguel de Unamuno sobre el "panteísmo de absorción" de los gallegos. Esto nos trae a colación las lecturas de Risco, y entre ellas, una descripción del paisaje castellano de En torno al casticismo que, por contraposición al gallego, hubiera podido suscitar algo de las reflexiones estéticas de nuestro autor. Leemos en este libro de Unamuno:

El paisaje castellano "Nos desase más bien del pobre suelo, envolviéndonos en el cielo puro, desnudo y uniforme. No hay aquí comunión con la naturaleza; es, si cabe decirlo, más que panteístico, un paisaje monoteístico este campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma".(202).

A la imposición estética de ese sentimiento se añade la

pervivencia, en la memoria de la raza, de una emoción similar experimentada por los antiguos celtas, los antepasados más nobles del gallego. Esa emoción ha sido transmitida a lo largo de generaciones como el sello del alma de la raza.

Por eso la relación hombre-tierra se reviste de religiosidad, se hace mística, y ese misticismo de raza tiene un significado que apunta al futuro, cuando la presente civilización se haya hundido definitivamente.

Como resultado de la manifestación del "sentimiento de la Tierra", ahí tenemos la pintura de Castelao, Carlos Sobrino, Imeldo Corral, la escultura de Asorey, la arquitectura de Antón Palacios, y una larga lista de poetas: Rosalía de Castro, F. Añón, E. Pondal, R. Cabanillas, A. Noriega Varela... que hacen de él el sentimiento esencial del lirismo gallego, con la presencia constante de la Tierra, de la aldea gallega:

"Toda a produción literaria galega esta chéa de evocación da aldea; cada un lembra enternecido os seus eidos familiares. A constante a evocación concreta deses sitios nas páxinas dos escritores, e non digamos xa na poesía popular. Deiquí a frecuencia en Rosalía, en Pondal, en tantos outros, desas enumeracións de nomes de aldeas, de ríos, de montes, de leiras, que o amore fai ensartar nun verdadeiro canto adámico." (203).

Nótese, sin embargo, que esta expresión artística está más allá de la simple y ramplona influencia de la tierra en el hombre, del ambiente en la comunidad social, que sirvió de base a la elaboración de la literatura naturalista, renegada por Risco. Está lejos de ella, entre otras, por una razón fundamental:

"(...) cicáis ningún pobo tivo coma o pobo galego a concencia, e mais aínda, o sentimento, o "pathos" desta influencia". (204)."

Risco exige, pues, como primer fundamento de la estética

gallega, la manifestación de este sentimiento:

"Algús xa emprincipiamos a poñer este sentimento como principio dunha ética e máis dunha estética." (205).

Sentimiento de ligazón con la Tierra, que en el alma gallega se encuentra "misteriosamente" unido al de la saudade; Risco inicia aquí la exposición del "origen trascendental de la saudade", parafraseando un antiguo texto indio junto con un reciente texto de Castelao. La saudade, "cobiza de lonxe", hace al gallego buscar lejos de la Tierra lo que está muy cerca de ella -palabras que nos traen a la memoria la autobiografía generacional que expondrá años más tarde en Nós, os inadaptados-.

El concepto de "saudade" encuentra así su primera teorización entre los intelectuales gallegos: posteriormente conocerá otras muchas. Pero no olvidemos que el punto de partida se halla en el país vecino, como decíamos más arriba, en el apartado dedicado a los atributos de la nación gallega, según Vicente Risco. Son los "Saudosistas" de la "Renascença" portuguesa, con Teixeira Pascoaes a la cabeza, quienes tratan de definir la Saudade (con mayúscula), no ya como sentimiento inherente al pueblo galaico-portugués, sino como idea central sobre la que se levanta toda una doctrina esotérica (206) de múltiple alcance en la vida colectiva portuguesa.

El tratamiento de la saudade al otro lado del Miño se remonta, según las noticias de que disponemos, por lo menos al año 1912 (207), antes del inicio de la correspondencia entre Risco y Teixeira de Pascoaes. Este sería luego un colaborador eminente de la revista Nós, y no sólo iluminaría el camino sobre la interpretación de la saudade a Risco, sino de igual manera a Cabanillas, autor de A saudade nos poetas galegos, en 1920, y a A. Noriega Varela, que

ofrece una nueva versión poética de este sentimiento-idea, cuando ya los saudosistas habían citado ejemplos de su expresión literaria en poetas gallegos del siglo XIX. (208).

En conclusión, hay que pensar que el origen y desarrollo de este rasgo ultra-estético diferencial se enmarca en un amplio campo intelectual perteneciente al ámbito gallego-portugués, con ramificaciones en otros continentes. La colaboración de Risco con los personajes más notables de la cultura portuguesa de las primeras décadas del siglo se hace patente en el intercambio periodístico de unos y otros escritores. Podemos hacernos una idea del interés con el que Risco seguía toda novedad aprovechable en el país hermano, leyendo su trabajo en A Nosa Terra sobre los trípticos de Nuno Gonçalves (209). Este pintor del Renacimiento es recuperado por aquellas fechas (210) como creador de una escuela portuguesa de pintura en el Quattrocento, a raíz de la publicación de un libro del crítico José de Figueiredo. Risco intenta propagar entonces el descubrimiento de una escuela primitiva gallego-portuguesa contemporánea de la escuela flamenca de Van Eyck e independiente de ésta. Tal escuela posee, según él, una caracterización propia en cuanto al "sentimiento" y la "concepción":

"(...) que unxen a realidade puxente, escrupulosamente observada con que Nuno Gonçalves fai vivir ás suas figuras, d'unha sereidá sinxela e recollida que sen dúbida lle foi suxerida pola i-alma da nosa raza e pola natureza das nosas terras atlánticas".(211).

La pintura muestra, igualmente, la huella técnica de una escuela pictórica de desarrollo anterior en Portugal. Así, las características estéticas de esta pintura son heredadas del arte medieval gallego-portugués, nacido en torno al camino de Santiago.

Risco las resume así:

"Todas elas calidades ben nosas, especialmente a sensibilidade e mais a hermonía dos coores, filla non somentes da nosa natureza bretemosa, mais aínda nosa i-alma tan carauterístecamente musical".(212).

Y finaliza el artículo enunciando las consecuencias prácticas de todo ello en un trabajo posterior.

Siguiendo con el parangón de la cultura gallega con el resto de las culturas de ámbito celto-atlántico, detengámonos ahora en el estudio dedicado por Risco en 1926 a la literatura irlandesa (213). En él pasa revista a la producción contemporánea y paralela al proceso político independentista de lo que fuera colonia británica hasta el año 1921. Se considera ésta la producción literaria más original en la historia de la literatura irlandesa.

Esa originalidad no impide a Risco establecer algunas semejanzas con la producción literaria gallega:

La primera es el hecho de que los escritores utilicen la lengua oficial y dominadora en su mayoría, si bien el caso gallego ofrece mayor número de autores en lengua autóctona. En este sentido, Irlanda conoce una situación parecida a la que Galicia vivió a principios de siglo, antes de 1916.

Al tratar los antecedentes de la literatura irlandesa nacionalista, se remonta a la edición en 1876 de la Historia Bárdica de Irlanda, recopilación de leyendas épicas llevada a cabo por Standish O'Grady, al que compara Risco con Benito Vicetto: como historiadores tienen los mismos defectos, pero también las mismas anticipaciones. Le llega a llamar "o gran Precursor d'Irlanda".

Para el análisis de autores contemporáneos, sigue el catálogo de escritores irlandeses de Simone Tery. Para terminar, elige el nombre de James Joyce: a pesar de su rebelión individual contra sus

raíces irlandesas, califica a éste de indiscutible representante de su raza:

"(...) o seu espírito é fundamente irlandés: irlandés pol-a rebeldía, pol-a exaxeración, pol-a paixón, pol-o humorismo, pol- a cobiza do misterio, pol-a rareza, porque non s'imita a ninguén." (214).

Estos son, a juicio de Risco, los datos que revela la literatura de creación en Irlanda. A lo largo de este estudio los vemos repartidos aquí y allá entre los escritores que menciona:

El primero en aparecer es el rasgo de rareza, entendido como originalidad y diferenciación absoluta del artista en el ámbito cultural atlántico: debido, claro está, al influjo de la Tierra mezclado con el ingrediente hereditario de origen celta. Y es rareza porque no se asemeja a lo que tradicionalmente ha venido siendo la cultura europea bajo la hegemonía mediterránea. Este rasgo se hace extensivo, pues, a las otras culturas del Atlántico. No podemos dejar de tener presentes a los representantes de la literatura gallega, ni aún a la propia biografía risquiana ("Igoal que Galiza, Eirín está inzada de xente rara", dirá Risco en este trabajo).

La rareza se intensifica con otra característica, como es "a cobiza de misterio" en aquellos autores entregados a las ciencias ocultas y a la teosofía. "Cousa ben estesa na Irlanda", apunta Risco. El alma irlandesa, dice también, trata de saciar, indagando en doctrinas extrañas, sus "saudades do Alén". También tiene que ver esa rareza con el anhelo finisecular de "elitismo artístico": el poeta, el escritor, es un iniciado que sabe siempre más que sus lectores o que el resto de los mortales. Tal es el caso de Yeats:

"O estilo de Yeats é escuro pol-a a sua rara pantesía d'iniciado, pol-as alusiós que fai a asuntos qu'a mais da xente non sabe." (215).

El deseo de rareza, en este último sentido, enlaza otra vez con el código estético del Simbolismo, movimiento en que se fraguó la obra de Yeats y Synge, entre otros irlandeses, y que domina una de las tendencias del Teatro Nacional Irlandés. Risco explica el resultado de la conjunción de estética simbolista y "alma celta" cuando trata la obra de Yeats:

"Certo que n-il infruiron os simbolistas franceses: Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Mallarmé, mais é por como a sua estética acai co-a y-alma celta, que Yeats vive na tradição da sua terra, e d'eiquí esta definición, que semella eco dos nosos poetas da Saudade: "A Espranza e a Memoria teñen unha filla, e o seu nome é Arte" .(216).

Risco insite, aunque veladamente, en la poderosa influencia de la tradición literaria popular irlandesa sobre la obra de estos autores nuevos. Por eso toda novedad, todo sello de época o moda, como puede ser el ocultismo o el simbolismo, adquiere nuevos y originales matices en esta peculiar versión atlántica. Esa sería entonces la "rareza" última a que se refiere Risco.

Otro rasgo definidor del alma irlandesa sería el humorismo que en el caso del escritor Synge muestra semejanza con el de Castelao, porque es "lírico, generoso y cruel". Humorismo encontramos igualmente en James Stephens, quizás teñido de ironía por su condición de filósofo.

La rebeldía, exageración y apasionamiento, por su parte, son rasgos claramente románticos. El romanticismo intrínseco de la raza irlandesa se manifiesta de muchas maneras: en el panteísmo y pananimismo de raíces ancestrales, bajo los que la concepción literaria de la naturaleza adquiere un significado muy alejado de la concepción científica de la novela naturalista. De nuevo en la estética simbolista se halla la clave:

"A Natureza real y verdadeira non remata no qu'abranguen os sentidos físicos, senon que ten fondo prolongamento no alén, e amóstrase inzada de fontes acochadas de forzas segredas qu'obran unhas sobr'outras e sobre nós tamén".(217).

Se manifiesta también en el irracionalismo, "antiintelectualismo" que invade hasta la filosofía de J. Stephens, por lo que Risco le inscribe en la escuela irracionalista alemana y en la corriente estética del alemán Gustav F. Fechter. De este romanticismo deriva, por último, el cultivo de la fantasía, como podemos ver en la producción de Lord Dunsany. Según Risco, de este cultivo, paradójicamente hay pocas muestras en la literatura gallega; una de ellas sería la contribución al género, en castellano, de Primitivo R. Sanjurjo, Escenas de Gigantomachia.

Tampoco Galicia conoció un desarrollo del arte dramático que pudiera acercar el teatro gallego al teatro irlandés. Como el "Teatro Nacional Irlandés", fundado por Yeats, se convirtió en el objetivo de la creación literaria autóctona, el género tuvo un tratamiento especial que dista mucho del "casi nonnato" teatro gallego -así lo califica Risco-.

Al mismo tiempo de analizar las características de la literatura irlandesa, Risco trata de establecer paralelismo entre autores gallegos e irlandeses: Castejo se compara, como ya dijimos, con Synge, por su especial humorismo. Primitivo R. Sanjurjo, en el cultivo de la fantasía, se asemeja a Lord Dunsany. Y lo que es más interesante, el paralelismo que se establece entre el poeta Yeats, guía de la "Renascencia" irlandesa y el propio Vicente Risco. No hay esta vez mención directa, pero la intención de las coincidencias salta a la vista:

El misticismo que impregna su pensamiento y estética. Sobre

Yeats dice:

"Mordeu no cibo das Cencias Ocultas -cousa ben estesa na Irlanda- e, xa o teño dito outras veces: o que prende n-ise cibo, xa nono solta mais na vida..."(218).

Su filiación al Simbolismo. Su interés constante por el estudio de la literatura popular irlandesa:

"A arte popular -di- é a mais antiga aristocracia do pensamento" (219).

Y un estilo oscurecido por el alarde continuo de erudición.

Por último, Risco aprovecha su saber etnográfico para indagar, según sus palabras, el alma de Galicia en la Literatura Popular. En 1928 escribe en Nós un ensayo sobre el tema, cuyo título, sugiere el autor, debiera haber sido: "A i-alma galega na literatura popular" (220). La finalidad de este trabajo se revela interesante dentro del proyecto de creación de la literatura gallega, como parte importante de la cultura. Esa finalidad no es otra que la de fijar las características diferenciales de la literatura popular en Galicia, como reflejo espontáneo de su "alma":

"O qu'importa:qu'esa literatura seña a manifestazón d'unha alma sustancial e distinta." (221).

Teniendo en cuenta que no hay límite preciso entre la literatura popular y la culta, Risco adelanta algunas señas distintivas de ambas, derivadas de su raíz céltica:

"O sentimento da terra, o lirismo, o humorismo, a saudade." (222).

La saudade se identifica en este ensayo con el Romanticismo, al quedar definido de la siguiente manera:

"(...) é unha modalidade temperamental, unha aitude filosófica; no fondo, é a Saudade." (223) .

Dejando a un lado el consabido anticipo sobre los rasgos de la literatura céltica, cuando el autor comenta los distintos puntos de vista y escuelas en torno a la interpretación del contenido de las leyendas populares, trata de fijar la "figura fisionómica" del complejo cultural gallego. Y en lo concerniente a la literatura, propone una búsqueda o fijación del "estilo" como valor estético.

"O que o estudo literario debe buscar n'estas interpretaciós do contido das leendas é mais que nada, o estilo: unha fisionomía, unh'alma, é principalmente un estilo(...) entendendo estilo coma a disposizón do pensamento na súa expresión."(224).

Las hipótesis o conclusiones provisionales de Risco en este trabajo hacen destacar los siguientes rasgos: Idealismo, panteísmo, romanticismo congénito, medievalismo, influencia de la educación eclesiástica, y saudade, entendida ésta como "vaguedad melancólica" e identificada con el Romanticismo.

El folklore no es sólo una vía de conocimiento de ese estilo autóctono: puede servir asimismo como base para la creación literaria. Risco, como hacen otros intelectuales desde las páginas de la revista Nós, diagnostica la decadencia de la novela -él la llama "arte de la mentira"- que en Galicia se ve constreñida por el ejercicio del realismo literario (225). Para salvar la decadencia propone por un lado el cultivo de una novela de asunto histórico, que desde las escritas por Benito Vicetto en castellano y Antonio López Ferreiro en gallego, no se ha vuelto a producir en Galicia. Por otro lado, y es lo que ahora nos interesa, propone la creación de una novela de base folklórica, en la que el "elemento preternatural" adquiriera una envoltura literaria, pues hasta el momento presente

"(...)dixérase que nonos serve para nada o folklore" (226).

El propio Risco se encargará poco tiempo después de desarrollar el segundo tipo de narración con O lobo da xente y A trabe de ouro e a trabe de alquitrán. En la primera se limita a dar forma literaria a una leyenda bastante extendida en Galicia. En el segundo relato lleva a cabo la interpretación artística de varios motivos folklóricos.

Con Risco, dirá F.L. Cuevillas al reseñar ambas obras (227), se inicia en Galicia el camino de la literatura folklórica, que en Irlanda ya practicaba Yeats, y en Noruega la escritora Selma Lagerlöf.

No será necesario resumir las que Risco establece como características intrínsecas de la literatura gallega, puesto que han sido suficientemente reiteradas a lo largo de este apartado. Bastará con detenerse en un elemento complejo y largamente tratado por Risco: el Romanticismo. Si nos atenemos al pequeño ensayo que en 1925 le dedicó al tema (228), veremos que su complejidad reside en las tres acepciones que da al término "Romanticismo":

-Es una tendencia literaria y filosófica nacida en el siglo XIX, siglo denostado por Risco en diversas ocasiones, pues a su carácter contradictorio o turbulento se le deben creaciones sublimes junto a otras monstruosas.

-También es una manera de enfocar la vida.

-Pero, por encima de todo, es una especial "disposición de espíritu" (229), de la que puede verse afectada toda una colectividad, como es el caso de la raza gallega.

El Romanticismo en sus tres acepciones está presente en la literatura gallega:

"Non totalas veces como escola literaria, cáxeque todas como maneira de enxergar a vida; todas, sin fallar unha, coma disposición espritual".(231).

Risco identifica el Romanticismo con el medievalismo, en lo que éste encierra de oposición a lo clásico:

"Deste xeito, o romanticismo é oriental, é nórdico i é cristiao".(232).

Junto al elemento romántico encontramos otro componente artístico de origen racial que mereció de Risco un brillante estudio al comienzo de su etapa galleguista. Se trata del humorismo, analizado estéticamente a propósito de la caricatura de Castelao, en su conferencia de 1920, "Arte Nova" (233).

En conjunto, "Arte Nova" no es sino una prolongación de lo que el "Preludio a toda estética futura" había esbozado: la distinción entre tres grados de contemplación estética del mundo exterior por parte del artista: la realista (cuya expresión última sería el cubismo), la "decorativa" o estética y la "simbólica".

En "Arte Nova" hay más: se nos presenta una especie de autobiografía risquiana, seguida de un comentario sobre los varios tipos de crítica artística existente, la informativa y la exegética. El autor nos habla también de algo muy importante con respecto al análisis posterior del humorismo, es decir, la existencia de un arte de creación, y sus interferencias. La caricatura, por ejemplo, responde a un arte de imitación, pero al esquematizar la realidad y dar relieve estético a algunos rasgos de lo imitado, por encima de otros, participa del arte de creación.

La caricatura pertenece al tercer grado de contemplación, y es la expresión última del arte intelectual, pues basada en la supresión de lo inexpresivo, se convierte ella misma en puro símbolo. Pero para entender el procedimiento artístico que la caricatura requiere, es necesario fijar el concepto de humorismo:

El humorismo es el humor intelectualizado, que engendra una

filosofía y una estética. Es, además, patrimonio de las razas del norte. El humorismo es hijo del espíritu romántico, por lo que fue imposible su desarrollo con el clasicismo. Supone una concepción trágica y pesimista de la vida, como fue la concepción medieval. Pero en la Edad Media no se practicó el humorismo puro, sino desviado por la intención satírica. Fuere como fuere, lo cierto es que el arte grotesco alcanzó plenitud en la Edad Media. Y dentro del arte grotesco se desarrolló como variedad la caricatura.

La transición a la tercera etapa ideológica.-

Las series de artículos "Da Alemaña" y "Mitteleuropa" (234) marcan el período de transición ideológica de Risco hacia el fascismo. El viaje a Alemania y Centroeuropa debió de dejar una muy profunda huella en él, al ponerle en contacto con el centro de la convulsión del mundo occidental. El eje temático de esta larga serie de artículos enviados a la revista Nós entre julio de 1930 y junio de 1935, gira en torno a la defensa de un catolicismo tradicional y el ataque -todavía no muy airado- al comunismo y la propagación en las costumbres morales de las ideas marxistas. J.G. Beramendi habla de que por fin Risco aclara su teoría de la decadencia occidental, que encuentra aquí por fin una causa muy concreta y una única solución posible (235). Junto a estos dos temas surgen otros siempre repetidos en la obra de Risco, y ahora despertados por el estímulo del conocimiento directo de Alemania y otros estados europeos.

Todo ello va impregnado, y esto es lo más característico y llamativo de estos escritos, de una tristeza y decaimiento de ánimo como no encontramos en ninguna obra anterior (236). Bien es verdad que estamos por primera vez ante un ensayo sobre la intimidad de

nuestro autor, en forma de libro de viaje.

Antes de pasar a analizar la ideología contenida en estos artículos, conviene recordar de qué forma fueron dados a conocer como libro: sólo se publicaría como tal la primera serie, "Da Alemaña". Risco, quizás, esperaba dar los últimos retoques a su continuación, "Mitteleuropa" -serie que quedó sin concluir- para, con toda probabilidad, publicar una segunda parte. Si no, no se explica el título de Mitteleuropa con que se edita este libro. Los retoques se suponen porque la serie se extiende a lo largo de cinco años, como resultado de la recomposición a partir de unas notas de viaje. De ahí que Beramendi no sepa fechar a ciencia cierta las afirmaciones más reaccionarias contenidas en estos escritos (235).

La religión cristiana empieza siendo tratada a propósito de la oposición risquiiana entre clasicismo y romanticismo. Este último es siempre cristiano, pues no ignora nunca, como hace el clasicismo, la noción de pecado, la más cristiana de todas las nociones. Junto a este discurso intelectual acerca del cristianismo, hay referencias en este diario de viaje a particularidades de su vida privada. A este respecto nos da cuenta de los objetos religiosos que lleva consigo: un crucifijo para su mesa de trabajo y un rosario y un Kempis para su mesilla de noche; nos habla de cómo acude a misa en Berlín junto a su compañero Armesto, y nos narra como el acontecimiento más importante de su viaje su asistencia a la Fiesta de la Cruz, el 29 de junio, en el gran estadio de Grunewald de Berlín. Después de dar vueltas a los posibles significados del lema de esta concentración católica, "La Cruz es nuestra victoria", confiesa estar pasando por una crisis religiosa:

"Imos ver: estou pasando unha crise, non direi de misticismo, mais de exaltación relixiosa. Quizais reacción contra da impiedade. Lembro que o Castelao pasou unha semellante en Francia, segundo dicía." (237).

Piensa ahora que su deber sería la santidad social, no la contemplativa, a pesar de no ser el que vive un momento propicio para los santos. Le viene entonces a la memoria el sobrenombre de los mormones, "Santos de los últimos días". El podría ser, como todos los católicos en realidad, santo también en el final de los tiempos.

Defiende Risco un catolicismo agresivo, pues aunque no pueda salvaguardar interiormente su propio espíritu, la impiedad sólo se combate socialmente. Su ardor religioso crece en contacto con los católicos reunidos en Berlín. Describe la concentración de la fiesta de la cruz mostrando una vez más la atracción que ejerce en él la visión de un espectáculo grandioso y cargado de teatralidad. Y en el momento de clímax pasional, arrastrado por las voces que invocan guiados por el Dr. Schreiber, llega a desear:

"(...) que formen unha grande e forte falanxe os crentes da Cruz, contra o materialismo ateo, en defensa da Relixión, da Moral, do Matrimonio, da Familia, da verdadeira cultura." (238).

Este es uno de los pocos momentos optimistas reflejados en el diario, y como puede verse, impregnado de agresividad. Contrasta con la continua sensación de desaliento. Contra ella surge muy a menudo la ironía, el humor racial: París, por ejemplo, ha dejado de ser lo que era en el pasado, y empieza a resultar irritante. Son muchas las atrocidades de la vida moderna, dominada por el maquinismo y la fe en el progreso. Verbigracia, el automóvil:

"Tiña que maldicir deste movemento de autos, que fan tan arriscado cruzar unha rúa, que se pode dicir que en cada cruce xoga un a vida. Hai moitos autos, moitos, infinitos, e a xente de a pe anda a fuxir deles espavorida. A sensación é altamente de que os autos andan a caza do transeúnte, de que se botan a tergo enriba del, que o persiguen, que o acosan.(...) A xente de a pe anda toda cun medo cerval: desencaixan os ollos mirando para os coches que os veñen perseguindo asaadamente, e corren coma coellos. O dito: é unha verdadeira caza."(239).

Ese desaliento o cansancio inmenso lo lleva Risco consigo desde que sale de España. A ello se suma su tendencia al recogimiento, al no hacer nada, al salir fuera de la escena en la que tantos años lleva luchando. Risco empieza a retraerse como en sus años de juventud. Hay incluso un momento inicial en que confiesa tener deseos de no desperdiciar la vida en pensamientos que a nadie le van a solucionar nada. El viaje a Alemania, al coincidir con ese estado de ánimo va a actuar como un revulsivo:

"Imos entrar na Alemania. Entón, todo o que hai en min de coitado, de badoco, de provinciano, de apoucado, de metido na casa, de acochegado nas faldras da camilla, de indeciso, de desconfiado, de medrán, revólvese dentro do meu peito nun pulo de protesta e de espanto, e reméxeme as entrañas e os humores todos, diante da friaxe do descoñecido."(240).

Pero el cerebro le marcha solo, y vuelve Risco a dar las mismas vueltas de siempre a los distintos pensamientos, entremezclando el discurso intelectual con el relato pormenorizado de los incidentes de su viaje y estancia en Alemania. Cuando el miedo y el disgusto que le produce todo lo que va viendo, le hacen recordar alguna vez más lo bien que podía estar en el corazón acogedor de su Orense de todos los días, piensa que su sacrificio tendrá por lo menos una compensación:

"(...) o ver como as miñas ideas se van afirmando e confirmando experimentalmente; como eu o prevín todo, e como todo o que eu pensei se comproba."(241).

Su cerebro, pues, no para, y le lleva a pensar en que a estas alturas él nunca podrá llegar a adquirir una personalidad científica de la talla de la de su amigo Canedo, alejado de Galicia por falta de futuro en su patria natal. Ha sido mucho lo que ha sacrificado por el nacionalismo:

"A traxedia nosa velaí está: polo ideal renunciámos á ciencia e á sona e ao prestixio; mais sen ideal, ¿para que a ciencia, para que a sona, para que o prestixio?" (242).

En este libro hay muy poco, apenas algún comentario con ocasión de su paso por el País Vasco, sobre nacionalismo gallego. Da la impresión de que ha hecho el propósito de descansar del tráfico político de esos años en Galicia. Después de dejar Alemania, dedica unas palabras al elogio de la memoria y el desprecio de la vida tumultuosa, en la que, vuelve a confesarnos, gastó parte de su ser. Cada vez más siente la necesidad de abandonarse a la vida muelle, a la parsimonia de los quehaceres cotidianos:

"(...) co convencimiento de qu'o goce da vida áchase n-estas pequenas cousas, tan vulgares que chegan a ter esprito." (243).

Decir, como hemos apuntado más arriba, que todo ha sido por causa de un ideal es quizá un modo de consuelo que no alcanza a paliar ni un poco ese enorme descorazonamiento de Risco que ve cómo se impone por la fuerza una civilización despreciable, y cómo se cierne un futuro aún más amenazador:

"¿En qué tempos nos tocou vivir! ¿En qué tempos vai acorda-lo meu filliño! Hai que ter pena polos mozos, polos nenos, polos que veñen, que o que é nos, xa pouco nos fica que aturar, e polo de agora, aínda hai museos..." (244).

El mundo se pudre, en una palabra, y hay múltiples síntomas de esa descomposición. "El fin no puede estar lejos", exclama. En efecto, su teoría sobre la decadencia de Europa se ha convertido en una auténtica constatación de catastrofismo, de la que da muestras a lo largo de su diario de viaje, y frente al que desea oponer un último rescoldo de rebelión: Cuando visita las colecciones egipcias

del Altes Museum se detiene ante la figura de un dios-síntesis de dioses, que aparece dando muerte a un extranjero, como representación de un Egipto moribundo que se resiste a desaparecer. Emocionado, Risco lo califica así:

"(...)Divino símbolo, santo amuleto, ídolo sublime da alma heroica dun gran pobo creador que non se rinde, que non cede, que se recolle nun derradeiro esforzo." (245).

Risco se siente en el centro del escenario de la Europa decadente, en el centro de la corrupción. La Alemania que él llevaba en su corazón, ha muerto(246). Ahora se detiene a analizar las ideas de la nueva Alemania ("Ideas de Berlín"), para mostrar con ellas ese estado mórbido de la civilización. Las principales causas que aceleran el proceso de decadencia remiten sin duda alguna a la expansión de la ideología marxista, no sólo en el ámbito del pensamiento, sino también en el de las costumbres morales.

Risco topa con una manifestación de comunistas a su llegada a Bonn. Supera el valor de la pura anécdota el hecho de que la pobreza del espectáculo se ponga luego en contraste con el despliegue teatral de la concentración católica. Más tarde se admira de ver cómo los españoles que le acogen en Berlín "puxéronse en comunista s e rusófilos" (247), como si hubieran picado todos en el mismo cebo. Le parece increíble a Risco que personas de probada inteligencia puedan seguir semejantes ideas:

"¿Pero no verán estes homes que o marxismo explica de máis as cousas, é claro de máis, definido de máis, para ser verdadeiro?"(248).

Dos defectos, casi deformidades, explica Risco del Marxismo cuando habla de las ideas que circulan por el nuevo Berlín: la

primera y más importante es que ha matado la alegría de vivir, llenando de tinieblas el mundo moderno -tristeza que se hace más patente en su moral sexual-. La segunda es el yerro en que han caído todos aquellos que siguen la fe marxista (Socialismo, Comunismo, Sindicalismo, son considerados aquí derivaciones del Marxismo), con el convencimiento de poder acabar con el capitalismo, sin darse cuenta de que el concepto de "capital" no desaparece con el comunismo, sino que tan sólo cambia de dirección:

"De modo e de maneira que o sistema vén ser enteiramente o mesmo, soamente que o capital -medios de produccion mais parte de plus-valía- mudará de dono: en lugar de ser dos capitalistas, será da colectividade, ou coma se dixeramos, de ninguén. Os obreiros seguirán sendo tan obreiros coma hoxe." (249).

Es entonces, a juicio suyo, una doctrina equívoca y engañosa. Risco la identifica incluso con una fe (El Capital, dirá, es su Corán) mantenida en el "sentimiento de envidia de los parias" del que ya Nietzasche había hablado. Su defensa del cosmopolitismo y el pacifismo -posiciones que rechaza Risco- tiene también una semioculta finalidad: extender la Revolución acabando con las fronteras entre naciones y evitar una guerra entre Estados, para mantener únicamente una guerra civil y unas fronteras cerradas entre las distintas clases sociales. De este modo, piensa Risco que continúan aquella famosa distinción burguesa entre "guerra santa o justa" y "guerra injusta". La guerra santa persigue en principio el ideal de igualdad nacido en la Ilustración, que choca de raíz con la defensa romántica del "individuo":

"(...) quérese a igualdade tamén no espiritual, onde por máis voltas que lle dean, non pode haber igualdade".(250).

Hasta tal punto ve tinieblas y oscuras intenciones en el

Marxismo, que considera todo lo anterior un disfraz humanitario para calar en las pobres gentes.

Quizá sea todo debido al origen del Marxismo, que según sospecha Risco, se halla en el instinto de venganza de la raza judía. Precisamente Risco se ocupará del antisemitismo al comentar las ideas del Berlín moderno. El antisemitismo se dejaba sentir entonces por toda Centroeuropa, no sólo en Alemania, y Risco llega a contagiarse de este sentimiento: algo como una curiosidad morbosa le lleva a entrar en la Alte-Neu Sinagoge de Praga, con la que da por azar en una de sus caminatas sin rumbo fijo. Deja su impresión estética en estas palabras con las que describe el tipo de judío clásico:

"Tipos encollidos, sen pescozo, cetrinos, sudorosos, marraus, con grasa na cinta da bimba, con caspa no cuello de terciopelo do gabán, con uñas reberetadas de negro, con dentes coor de tabaco".(251).

Sigue la descripción de esos tipos poseedores de una fisonomía nacida de la mezcla entre ratas y macacos, y cuya juntanza algo tiene, a su parecer, de aquellarre.

Al tratar de hallar la causa de la persecución contra esta raza, no dudaba en afirmar que provenía de los mismos judíos: no se asimilan, quizás porque son ellos los que nos aíslan a nosotros. A pesar de que se les odia en todas partes, triunfan siempre, y desorganizan las sociedades en las que se introducen.

"Manseliña e lene dinamita, o xudeu é a gran forza desorganizadora, o formento da disolución social, que vai rillando os fundamentos de tódalas cousas." (252).

Tal vez todo se deba a que el judío es un hombre sin patria, y como tal, "disposto decote á vinganza e ao mal."

Una vez aclarado que el Marxismo es lo que va a dar el golpe

definitivo a la moribunda Europa, y que el Catolicismo es lo único que puede salvarla de morir del todo, quiere añadir Risco, tras observar la convulsión política alemana, que entre las corrientes nuevas la única que parece decidida a oponerse al Marxismo es el Nacionalsocialismo Alemán (pero lo hace "en certa forma nada máis" (253)).

Vimos cómo, en años anteriores, estimaba que el Nacionalsocialismo no tenía el crédito suficiente como para ser tomado en serio. Cuando toma contacto directo con él en la Alemania del año 30, se ve obligado a cambiar de opinión a este respecto. No termina por otorgarle su confianza, porque lo considera un movimiento básicamente juvenil, al que se unen todos los defectos que el fascismo italiano ya había puesto de manifiesto. Aun así piensa que tiene

"(...)de abondo para ser bo, con se-la única forza que na Europa de hoxe se pode opor con eficacia ao marxismo"(254).

Pero el peligro acecha por todas partes: así como los católicos se ven obligados a colaborar con el comunismo cuando se trata de hacer política, también llegan a ceder los fascistas más extremados. Algún tiempo después nos cuenta desde la revista Nós que, hojeando un periódico en Viena se ve sorprendido por la noticia de que nacionalsocialistas y comunistas han llegado a un pacto electoral en Berlín:

"Son tantas as semellanzas, que non precisan ser extremos pra tocárense. O espricalo ben precisaría un curso de políteca, unha das cousas da que todos falan e ningún entende..."(255).

Veamos, por último, qué ha sido de su interés por los saberes esotéricos y el mundo oriental en Mitteleuropa y su continuación:

A su paso por París asiste a una conferencia teosófica en la Sociedad de Geografía, como si acudiera a un acto enteramente normal. lo único que saca en limpio es la adquisición de un "Bhagavad Gita", porque se acaba de dar perfecta cuenta de que la teosofía ha encontrado aficionados entre las personas más vulgares, y de que nada que no sea mera divulgación pueden enseñarle esos mediocres conferenciantes que pululan por los salones de moda.

Lo que le produce más impresión es conocer directamente a Rabindranath Tagore, el poeta hindú cuya obra fue él uno de los primeros en divulgar en Madrid. La admiración hacia Tagore quedó deshecha en Berlín, y fue por razones estéticas bajo las que se ocultaban otras de índole religiosa. La falta de naturalidad que desprendía su figura y su exceso de teatralidad aún le parecen desmesurados a un Risco que siempre supo comprender lo que significa el "énfasis" en las culturas de Oriente.

"Deste xeito esvaíuse diante de min en Berlín, a imaxe de Rabindranath Tagore".(256).

Sólo consigue sentirse en Asia, como el protagonista , ya tan lejano, de A rébours, en sus visitas al Museo de Berlín (Museum für Völkerkunde):

"(...) quixen eu alí moitas veces estar na Asia sen saír de Europa".(257).

Y degustar una vez más el sabor del antiguo Egipto, convertido en un símbolo constante de resistencia contra la decadencia.

La Alemania que perdura en su memoria ha quedado recluída en los museos. No olvida Risco que fue el Romanticismo alemán el que inició el estudio y el amor por el mundo oriental. De este orientalismo surgieron después derivaciones teosóficas que concluyeron, en una de sus ramificaciones, en una teosofía de tipo

nacionalista, llamada "Ariosofía". Entre los distintos nombres que dieron impulso a la Teosofía sólo destaca Risco el de su respetado Rudolph Steiner, al tiempo que enumera las distintas escuelas existentes.

Es natural, piensa, en esta época de regreso al catolicismo, que este mundo decadente no pueda dejar de buscar a Dios entre todas las cosas, a pesar de su aparente olvido de lo espiritual. La Teosofía es un camino que, aunque peligroso para quien no esté pertrechado debidamente, tiene sentido en un mundo que se presenta hundido en el caos. Y no es pecado tratar de indagar en el misterio, en el "alén"; al contrario, esta búsqueda dignifica las ciencias ocultas frente a las otras ciencias, atrapadas por el marxismo, el freudismo, etc., etc.

II.3 ETAPA ULTRACONSERVADORA (1936-1963).

Documentos.-

Además de sus libros de ensayo, los artículos periodísticos de este período constituyen una fuente de información de primera mano: los trabajos periodísticos más importantes en este sentido aparecieron en la revista Misión (1937-1947) y en el diario La Región de Orense (1937-1963).

Las preocupaciones fundamentales de Risco se repiten artículo tras artículo a lo largo de la Posguerra, una vez que su sistema ideológico ha quedado cimentado casi definitivamente. Si hay algo

en él que varía es el tono de sus artículos: los más agresivos, sin una pizca de humor, son como es de suponer, los escritos durante los años en que tiene lugar la Guerra de España. Risco siente seguro el triunfo desde que comienza a manifestar sus opiniones en 1937. La seguridad viene dada, quizás, por el lugar que ocupa Orense, y Galicia entera, en el mapa bélico español, siempre a favor del bando fascista. Risco, como neófito de otra causa bastante alejada ya de la que le empujó a la acción en 1918, se muestra implacable con el enemigo, y aunque no cae jamás en el estilo de arenga histórica que caracteriza otros artículos de estas mismas publicaciones, no duda en confesar que no es tiempo el que se vive de tolerancia con el mal. Con el tiempo el tono se suavizará y los temas serán más amables: Risco se irá encerrando en sí mismo otra vez.

Son dos los tipos de artículo que cultiva Risco durante la Posguerra:

a) El artículo denso, de contenido ensayístico.

Su estilo responde al que Risco practicó en Nós, sobre todo, durante los años de galleguismo. En castellano no había aparecido más que algún ejemplo aislado, y poco cuajado todavía (en Mi Tierra y La Centuria). Es un trabajo periodístico que trata de transmitir una enorme cantidad de información en el poco espacio que le permite el periódico. Con esta dificultad Risco luchaba articulándolo de modo que su comprensión se facilitara mediante un hábil mecanismo pedagógico. La claridad y concisión de la frase forman la clave de ese mecanismo, así como la disposición estructurada de los párrafos, con constantes reiteraciones de lo ya dicho o anuncios de lo que va a decir (258). Esta característica es

precisamente la que aleja estos artículos de los primeros, confusos y pobremente estructurados.

Durante este período la carga pedagógica de los artículos de Risco se ve incrementada por la adopción de un discurso que pudiéramos llamar tomista o neo-escolástico. Este discurso se basa, en líneas generales, en la imitación de la argumentación escolástica que por lo común utilizaba el encadenamiento de silogismos: de las premisas se pasa a la conclusión; de lo particular se va ascendiendo a lo general, y viceversa. De este modo, el autor va conduciendo el racionamiento a la única conclusión válida, después de haber sido echadas por tierra todas las demás posibles.

Este discurso Risco lo toma de los pensadores tradicionalistas de aquel momento. Muestras de esta "retórica" del texto menudeaban también por los manuales escolares de elaboración católica. Que este modo de dirigir el desarrollo del texto ya lo utilizaba Risco desde hacía tiempo es cierto: basta con repasar sus trabajos en la revista Nós. Pero no había tal redondez o perfección sin aristas en sus razonamientos, ni tampoco aquéllos tendían a una verdad tan "universal" como éstos -en los que siempre hallamos una misma lección-, porque no se encontraba como ahora formando filas dentro del tradicionalismo español católico.

También puede pensarse acertadamente que este modo de articulación de sus escritos vendría a coincidir de algún modo -paradojas de la historia- con una tradición racionalista e ilustrada que en España se remonta a Feijóo y su Teatro Crítico Universal. Risco pudo imitar esta tradición cuya huella profunda se encontraba en los textos pedagógicos franceses -y alemanes, añadiría él- y cuya contrapartida se hallaba en el famoso "estilo

inglés" (259). Y lo haría a pesar de su tan repetido rechazo de la Ilustración. No sabemos si antes de la Posguerra Risco se había ocupado de Feijóo. Lo importante es que se interesa por él en esta nueva etapa y a pesar de su rechazo "a priori" de un padre de la Ilustración española, se apresura a confesar que lo admira, salvando lo que en él hay de aprovechable, como solía hacer cuando alguien le inspiraba simpatía aunque estuviera en el ejército enemigo.

Risco lo presenta como un autor que intentó compendiar y clasificar los grandes errores de la humanidad. Feijóo podía servir de ejemplo para alguien dispuesto a hacer lo mismo en pleno siglo XX. Sería un individuo capaz de ofrecer en síntesis lo que hasta ese momento se había venido ofreciendo de modo fragmentario.

A este primer tipo de artículo responden todos los publicados en la revista Misión, sin excepción. Algunos de ellos aparecen formando una serie entera, como los dedicados al Marxismo o a Oswald Spengler.

También pertenecen a este tipo los artículos de tema religioso aparecidos en La Región, dentro de la página titulada "Nuestra Fe", y generalmente sin firmar, entre los que destaca la serie "Historia de las Herejías".

b) El artículo breve, sobre asuntos cotidianos de aparente intrascendencia. Su estilo es fiel reflejo de la glosa d'orsiana. Risco es afecto a este tipo de artículo periodístico desde sus inicios como escritor en El Miño de Orense. Dejó de cultivarlo durante su etapa galleguista para concentrarse en el artículo ensayístico de carácter doctrinal, en gallego, por supuesto (261).

En esta tercera fase, Vicente Risco se muestra muy interesado por este tipo de artículo d'orsiano que le permite divagar con una

sutilísima lógica sobre diversos temas a partir de un sentimiento muy marcado de su intimidad, de su yo más profundo e irreductible.

Los temas son, como hemos dicho, la vida cotidiana en lo que más tiene ésta de natural: el paso de las estaciones, el reposo, las lecturas, los recuerdos del pasado, la percepción de lo eterno de las cosas en el repetirse la vida día a día, etc. El punto de partida es una noticia insignificante de una revista, un hecho vulgar o una palabra nada más, lo que sirve para el despliegue de sus pensamientos más íntimos, y eso es lo que da el carácter de intrascendencia que a simple vista tienen estos artículos, y que desaparece al advertir su enorme carga afectiva y humana.

A veces da el salto hacia preocupaciones de su tiempo que le mueven a escribir artículos de otro tipo, pero son apuntes breves, acompañados por lo general de la muletilla "no hay espacio aquí para tema que requeriría muchas páginas"(262).

El rasgo común para todos ellos es la impresión de algo fragmentado, inconcluso, y un fino sentido del humor que rezuma socarronería a lo gallego.

En La Región, desde el año 1938 hasta 1945 aparecen artículos de este tipo bajo el epígrafe "Cosas y Días", divididos por lo general en dos apartados, cada uno con su correspondiente título, sin necesaria ilación entre ellos. Más tarde sería sustituida esta sección por la de "Horas". En ninguna de las dos firmaba Risco.

Siguió publicando, también sin firmar, el mismo tipo de artículo dentro de la página literaria que dirige en el diario La Región, desde 1943 en adelante (hasta que se reduce a una breve reseña a cargo de otros escritores, como Cuevillas, cuando Risco se traslada a Madrid). Durante algún tiempo esta sección se llamó "Arte y Literatura" y contenía un a modo de editorial literario de Risco.

Es frecuente encontrar aquí, junto al artículo-glosa otros artículos más amplios y firmados.

En Misión también encontramos esta clase de artículo, en la sección "Palabras e Ideas" (año 1947).

c) Un estilo intermedio entre la glosa d'orsiana y el artículo ensayístico encontramos en las reseñas literarias de La Región donde, a partir de la crítica o el comentario de un libro, con un estilo ágil y no muy prolijo da vueltas a sus temas de siempre salpicando aquí y allá el artículo de notas d'orsianas.

A este tercer tipo pertenecerían igualmente los adscritos a la sección "Nótulas", de El Pensamiento Navarro del año 1939.

En estas reseñas y "editoriales" literarios Risco se reencuentra con la literatura, si bien en el primero de los casos gran parte de las lecturas comentadas están referidas a libros de carácter doctrinal y tema religioso.

La ideología de Vicente Risco en el período franquista.-

El mundo de ideas risquiano se hace en esta etapa más compacto y, nos atreveríamos a afirmar, más tautológico que nunca, puesto que se sostiene gracias a una idea suprema a la que todas las demás apuntan: la concepción católica del mundo. Su pensamiento, sea cual sea la orientación temática que sigue, tiene como base la doctrina de la Iglesia. Es obra apologética de esta concepción del mundo y del devenir histórico, y en ella queda puesta de relieve la evidencia de la existencia del mal.

En primer lugar, Risco confirma su visión filosófica de la historia como un producirse cíclico, "biológico", frente a la sostenida por los herederos de la Ilustración, que no ven más que una sola línea de evolución progresiva:

O. Spengler, dice ahora Risco, tuvo el enorme mérito de dar una visión acertada de los ciclos de las diferentes culturas, sin el apoyo de la fe, ya que no fue un pensador católico(263).

Si en la etapa anterior había algún resquicio de duda, ahora está claro que su idea de la historia es providencialista. Dios conduce el hilo de la historia a través de "recaídas en la barbarie" y "resurgimiento del espíritu", hasta el final, sin duda muy próximo, en el que con la "Cristiandad visible perecerá el mundo". En el momento presente se vive una etapa patológica, más que decadente, y quizás le siga lo que Spengler llamó una fase de "segunda religiosidad". Pero Risco no está muy seguro de ello y cuenta con la posibilidad de que después de la enfermedad vendrá la muerte total y "el mundo habrá cumplido su tiempo". Sea como sea, en ambos casos triunfará el Reino de Dios.

Si O. Spengler hubiera sido providencialista habría percibido, como Risco, que lo que aparece como estado decadente tiene rasgos morbosos desconocidos hasta ahora. Tampoco habría dejado abierta la serie de los ciclos y sus profecías habrían ido más allá del mundo occidental:

" la escatología católica va más allá y nos anuncia la decadencia y muerte del mundo y el fin de la historia, con algunos síntomas anunciadores semejantes a los que Spengler nos señala como característicos de la decadencia y muerte de las culturas: apostasía, corrupción de costumbres, profanación de lo sagrado, ambiciones, guerras, cansancio, vuelta a la barbarie".(264).

De aquí que pueda afirmarse que Risco llegó a tener una idea apocalíptica del acontecer histórico, sin dejar de pensar en la posibilidad "milenario" -desviación cristiana de quienes creen que Cristo vendrá a la tierra a reinar durante mil años antes del fin de los tiempos- en el caso de que se cumpliera la profecía spengleriana de la "segunda religiosidad".

En cuanto a la historia ya producida la enfocará desde un punto de vista exclusivamente católico -concepción católica de la historia que llegará a buscar las claves en el Antiguo Testamento, como hacen los judíos-, y ciertamente maniqueo.

Ahora bien, como sigue estando de acuerdo con O. Spengler en que no puede hablarse de unicidad cultural, sino de multiplicidad de culturas distintas, se va a ocupar primordialmente de la Cultura de la Cristiandad o cultura europea occidental (265).

Risco, en esta última etapa de su pensamiento, lleva su religiosidad al dominio del integrismo y la intolerancia. Su catolicismo es arma de ataque contra la "Revolución" con mayúsculas dentro de una batalla espiritual que se siente como decisiva para el porvenir de la Cristiandad:

"(...) ya no estamos en tiempos de compromisos ni transacciones; hoy ya no es posible más que la guerra abierta y sin máscara. La tolerancia ya no la practica nadie." (266).

Esta justificación de la intolerancia puede tener sentido en plena guerra civil, aunque Risco seguiría defendiéndola con un tono menos agresivo, pero con la misma vehemencia, en años sucesivos. Le veremos repetir una y otra vez que los "intolerantes", es decir, los que defienden la integridad de su fe, son los únicos que merecen considerarse "cristianos dignos".

Es también el Catolicismo el único instrumento defensivo de la

individualidad de Risco, una vez despojada de todo lo que no está de acuerdo con la idea suprema. Y, especialmente, es un seguro para obtener lo único importante: la salvación final:

"El hombre sólo puede alcanzar un triunfo pleno y seguro: el de su salvación final individual después de la muerte" (267).

En su sistema de ideas, es evidente que el Catolicismo no se queda sólo en la categoría de religión. Precisamente por ser religión, y más aún, la religión verdadera, llega a convertirse para todos los católicos en un "organismo cultural completo". Esto quiere decir que es "concepción del mundo, paideuma, espíritu objetivo, del que irradia, brota, deviene o se desenvuelve toda la creación cultural valiosa de Occidente"(268).

Como organismo cultural trata Risco de fijar su historia, siguiendo siempre la teoría de Spengler: cuenta éste ocho culturas cuya aparición sigue este orden cronológico: la babilónica, la egipcia, la china, la india, la antigua grecorromana o apolínea, mágica o protoarábica, occidental o faústica, y la americana. Cada una es independiente y forma un mundo aislado de los demás. Si se produce contagio entre ellas, los elementos transmitidos como préstamos pueden sufrir dos procesos distintos: quedarse en la nueva cultura como formas extrañas, o asimilarse a la nueva cultura adoptando un nuevo significado. Este último proceso se conoce con el nombre de "aculturación".

Dentro del fenómeno de contagio puede producirse lo que Spengler llama la "pseudomórfosis", es decir, que una cultura nueva aparezca disfrazada con la forma, vacía y sin sentido, de otra más antigua "pero coexistente y vecina". Esta situación puede despistar al historiador: es lo que ocurrió con la idea extendida durante el

Renacimiento de que la cultura occidental era heredera de la grecorromana. El caso de la hipotética vuelta a la Antigüedad clásica durante el Renacimiento es calificado por Risco como "intento consciente de pseudomórfosis". Con esto quiere subrayar el efecto corruptor de esas formas ajenas a las que se supedita una cultura llevada por el autodesprecio. Todavía en el momento en que habla el autor se advierten restos de esa pseudomórfosis intencionada:

"Pero esto es una ilusión. Nuestra cultura, la cultura occidental, surge enteramente nueva en todas sus piezas fundamentales, y sobre todo con un alma inédita, al incorporarse los pueblos germánicos al catolicismo."(269).

Risco enmienda unas veces y corrobora otras a O. Spengler en su explicación sobre los orígenes del Cristianismo. Nace éste en el ámbito de la "cultura mágica". Esta cultura influye en los cristianos que terminan desviándose por distintas herejías: sólo en este sentido puede hablarse de un "Cristianismo mágico" no ortodoxo. El verdadero Cristianismo supo desentenderse de esa influencia, y sólo él recibe la denominación de "Cristianismo primitivo". Este Cristianismo pervive intacto a través de los tiempos, siendo su historia una constante lucha defensiva contra ataques venidos de fuera (el pensamiento racionalista), o surgidos desde dentro (las herejías).

O. Spengler, dice Risco, ante la evidencia de este hecho se ve en auténticos apuros para no comprometer su sistema doctrinal, ya que pocas veces en la Historia se ha conocido una corriente espiritual tan prolongada:

La Cultura occidental se origina durante la Edad Media, cuando el pueblo germánico se incorpora al Cristianismo. Conoce su primera

disgregación con el Renacimiento y la Reforma, y experimenta su decadencia a causa del desarrollo del Liberalismo y del Socialismo, en el siglo XX.

La historia del Cristianismo ha tenido, pues, un sentido de lucha defensiva. Su moral se ha fundido en la oposición al elemento satánico del hombre -la inclinación al mal, natural al género humano-. Y su filosofía abandonó el puro elemento narrativo bíblico por la argumentación de la Escolástica: el paradigma de la filosofía cristiana es la de Santo Tomás, basada, como se sabe, en la Metafísica de Aristóteles. Por ser la que más se ajusta a las doctrinas de la Iglesia, puede llamarse sin miedo a errar "philosophia perennis". En época de Risco esta filosofía resurge con el nombre de Neoescolástica: de ahí que la retórica de la argumentación se muestre en tantos de sus artículos.

Constituye la Cristiandad, entendida como conjunto de fieles cristianos, una minoría dentro de las sociedades humanas. Así entiende Risco el concepto de Cristiandad como comunidad temporal. Las minorías han formado siempre el pueblo escogido: los cristianos son el pueblo escogido por Dios desde que se despojó a los judíos de tal privilegio.

Risco utiliza ahora el término "élite" con dos acepciones: una religiosa y otra intelectual. Estas dos acepciones se terminarán resolviendo en una sola, si se tiene en cuenta que el que participa de la cultura auténticamente cristiana sigue una tradición que le enfrenta al mundo de los "semicultos desarraigados", mundo repugnante, cuanto más ahora que sus integrantes han pasado a ocupar el poder político.

Cuando la Cristiandad se extendía por toda la Europa Medieval, el poder político se encontraba en manos de los mejores: era la

élite la que integraba las clases directoras. La nobleza y la Iglesia se encargaban de la selección, y durante mucho tiempo lograron mantener a esa élite al frente de los pueblos.

Cuando la democracia y la Revolución invirtió el orden natural de las cosas, quedó perdido el norte de la aristocracia, y los inferiores pretendieron para sí mismos el lugar de la élite. Ahora que se intenta restaurar el orden natural de las cosas, hay que reconstruir la aristocracia:

"Por lo tanto, las sociedades modernas se ven obligadas a rehacer sus élites. ¿Cómo? Por de pronto, por el procedimiento de la Iglesia: seleccionando a los mejores de todas las clases sociales"(270).

¿Qué futuro le augura Risco a la Cristiandad? Retomando su visión sobre el posible fin de la historia, ve dos caminos: uno es el Apocalipsis. Los cristianos saben que la verdad es minoritaria y jamás triunfará de modo absoluto en la tierra, donde el mal posee mayor dominio que el bien. El reino de Dios no es de este mundo, pero su triunfo es indudable tras el fin de los tiempos. El Apocalipsis, por esta razón, no le preocupa a Risco.

Otro es la pérdida de la dignidad de los cristianos occidentales como pueblo escogido por Dios, tal y como sucedió a los judíos en la Antigüedad. En tal caso, el relevo lo tomarán previsiblemente los pueblos asiáticos y africanos, donde la semilla de la Cristiandad promete ya grandiosos frutos:

"¡Quién sabe! Cualquier día comienza Dios a hacer más visible su intervención en la historia. El es quien sabe cuándo ha de hacerlo, pero dijérase -como pueden decirse estas cosas- que Dios prepara algo, cuando llama de este modo a los pueblos más extraños y olvidados de la tierra, y cuando, gracias a esto, empezamos a darnos cuenta de ciertos misterios."(271).

Siendo el Catolicismo una cultura orgánica, interesa saber lo

que Risco, antiguo teorizador del coconcepto "cultura" durante su etapa nacionalista gallega, sostiene ahora sobre el tema:

La cultura, dice, "es creación de valores, imitación de las perfecciones, y por tanto, acercamiento del mundo de Dios"(272). La destrucción de la cultura debe ser, por tanto, pecado en sí misma, además de serlo por el daño que implica, ya que su sentido es el de regenerar el mundo.

Por otro lado, Nación y Cultura se identifican por completo. Risco considera que España es una modalidad del alma occidental y cristiana, pero una modalidad que ofrece caracteres muy distintos a los demás -España es diferente, esto es, existente-. Su "genuina cultura" se llama "Hispanidad":

"(...) es nuestra manera de intuir el mundo y la jerarquía de valores religiosos, morales, jurídicos, estéticos y hasta económicos (latu sensu), que los españoles estimamos por inclinación natural de nuestra constitución anímica."(273)

El imperativo religioso, la guerra y la cercanía de la muerte le han hecho modificar su valoración del concepto "hispanidad", insistentemente rechazado por él en otra época. Ahora bien, la idea madre de su concepción de la "cultura" permanece inalterable:

"(...) el concepto de nación es un concepto espiritual, una nación implica una cocepción del mundo y una tabla de valores, lo que juntamente Hegel, Nicolai Hartmann y Ramiro de Maeztu llamarían "espíritu objetivo" "(274)

Recordemos que Risco situaba el comienzo de la cultura occidental en la Edad Media: a su desarrollo contribuyó el encauzamiento que la Iglesia supo darle. Pero en el momento presente, cuando arrecia la lucha defensiva contra la destrucción de la cultura cristiana occidental, es el Estado totalitario el que debe salvaguardarla y continuarla. Y su instrumento más valioso,

como lo fue para la Iglesia en otros tiempos, es la educación. Por eso Risco se lanza desde las páginas de Misión a hacer una "pequeña historia de la educación", cuyo fin es justificar esta teoría. (275).

La defensa del Catolicismo como la idea suprema le conduce a estar en contra:

1) de la "Revolución" con mayúsculas y en sentido general. Los estallidos revolucionarios o "recaídas en la barbarie" son el fin que el pensamiento revolucionario de todos los tiempos persigue. Risco se preocupa de diseccionar este pensamiento o "filosofía" (276) -entre comillas- revolucionaria, así como la psicología (277) del "librepensador", o propagandista de la Revolución.

La principal idea defendida por la Revolución es la engañifa del "progreso". Su existencia, inventada por la Ilustración, es negada una y otra vez por la misma evolución histórica, que presenta recaídas rítmicas en la decadencia y el salvajismo.

Otras aberraciones de la Revolución son: el humanismo, la filantropía, las ideas de libertad e igualdad, la defensa de una "bondad natural" en el ser humano, y la reclamación del poder para las clases inferiores.

Risco presenta una serie de objeciones al "pensamiento revolucionario", llamado, paradójicamente a su juicio, "librepensamiento":

Siguiendo una argumentación escolástica en la crítica de este pensamiento, Risco señala su principal defecto: no existe un modo "libre" de pensar, puesto que el pensamiento debe estar sujeto a leyes ineludibles. En segundo lugar, se dice "libre", pero está sometido a aquello que ataca, que es el pensamiento llamado "tradicional", y sigue, pues, sus pasos, careciendo de sentido si

tuviera que existir por sí solo. Por último, acusa a los librepensadores de ser "deterministas", es decir, de negar el libre albedrío del ser humano.

Las características psicológicas del librepensador, al que podríamos llamar también incrédulo, son:

La rebeldía, que empieza a ser rebelión de la carne contra los preceptos de Dios y termina por negar a Dios mismo. Por debajo del ateísmo anda trabajando la lóbido y demás apetitos inferiores. Pero el peor pecado del rebelde es la soberbia de corte satánico, que se produce por la hipertrofia del instinto de dominio. Cuando esta soberbia choca con la impotencia ante Dios, surge la blasfemia como desahogo satánico, y el deseo de singularizarse, es decir, la vanidad, como remedo del dominio.

La influencia del librepensamiento llega a causar verdaderos estragos:

"De este modo, el librepensamiento, que alienta y anima los vicios de la carne y disimula los remordimientos, hace concebir esperanzas a la soberbia y aplaude la rebeldía, estimula el desorden y proporciona desahogos a la impotencia, ofrece novedades y ejemplos de vistosa singularidad y de aparente valentía, y hasta se engalana con oropel científico, empleando como propios, para ello, los triunfos de la técnica, es propicio para seducir, en épocas de decadencia, a las gentes de media e ínfima cultura."(278).

¿En qué momento la "Revolución" ha actuado en la historia?

Su efecto disgregador sobre la cultura cristiana occidental empieza a dejarse sentir con el Renacimiento y la Reforma. Continúa con el pensamiento y la ciencia del Barroco, se agrava con la Ilustración y la Revolución Francesa, y con el científicismo del siglo XIX, hasta alcanzar proporciones monstruosas en el siglo XX, época enferma hasta la médula.

Ya hemos visto en qué consiste el librepensamiento, la filosofía revolucionaria por excelencia. En la actualidad esa filosofía ha dado su último y más horrendo producto: el Marxismo.

Risco intenta a través de la revista Misión ofrecer una síntesis de lo que para el pensamiento tradicional constituye el Marxismo, junto a su "total y definitiva refutación". Al parecer, desde que se había enfrentado con el tema en Mitteleuropa antes de la Guerra, hasta este momento, sus conocimientos a base de lecturas de furibunda crítica del marxismo han avanzado algo.

Son en total ocho artículos los que componen la serie "Ensayos sobre el Marxismo":

Tratar de refutarlo intelectualmente puede parecer a los intransigentes como el propio Risco una especie de concesión al "enemigo". Por eso la serie comienza con la aclaración de que hay medios más eficaces que la refutación filosófica o económica para acabar con el Marxismo, como "vencerlo con las armas" o "aniquilarlo políticamente".

Para hacer total el rechazo "a priori" del Marxismo, Risco niega desde un principio que posea consideración científica, pues lo mínimo que se le puede objetar es ser una doctrina paradójica, contradictoria e irracional. Su condena se vuelve refinadamente cruel cuando sostiene que quizás haya un punto de vista desde el cual merezca ser estudiado científicamente el Marxismo: el psiquiátrico. Cuando Risco califica al Marxismo como patología mental, no le mueve tan sólo el deseo de vilipendiar tal doctrina, sino que le impulsa también a ello la concepción católica que tiene del mundo y su historia.

Si la cultura occidental pasa hoy por un período patológico que tal vez le provoque la muerte definitiva, es natural que resulte

aquejada de enfermedades diversas. La más virulenta y la que quizás le aseste el golpe decisivo es ésta del Marxismo. Esta enfermedad es una, pero extiende sus tentáculos adoptando múltiples formas. Para denominar a todas ellas, Risco emplea el término "bolchevismo". Este no sólo designa el actual régimen ruso, sino que se refiere a toda una ideología que pretende transformar la vida. Oswald Spengler y otros autores lo entendían así también. "Bolchevismo" es entonces

"(...)todo el proceso de descomposición social o intelectual de la Cristiandad -o de Europa- en su estado más avanzado y último." (279).

Del mismo modo, el enemigo ahora ya no es el filisteo de principios de siglo, sino el "bolchevique": el demagogo vulgarizador de mitos, que arrastra a las masas resentidas, entenebreciendo el mundo y matando la alegría de vivir.

Es, en fin, la Revolución Marxista una "epidemia" mental cuyos efectos son un monstruoso número de muertes, la inestabilidad política, la indignidad del obrero y la "apostasía de las masas". Es la rebeldía contra el orden cristiano. Sin concesión de ningún tipo, se le ha de oponer con fuerza el espíritu, la cultura y la verdad religiosa.

Sólo como estado patológico esta doctrina adquiere sentido en el devenir histórico. Su misión es golpear los últimos restos de la cultura. La civilización o período decadente dura ya demasiado, y su fin se avecina. Pero he aquí que a la fase revolucionaria seguirá otra fase imperial, dentro del desarrollo normal y biológico de las sociedades. Por fin esa fase mórbida dejará paso a

"(...) los futuros imperios, tan próximos que están iniciados ya(...)" (280).

Esta afirmación se explica porque el Fascismo está en pleno auge en Europa, y Franco ha ganado la Guerra. Hay optimismo desde este lado ideológico y Risco se ve arrastrado por él como un pensador reaccionario más.

Risco resalta también el sentido mítico del Marxismo, mostrando de esta manera que sus conocimientos sobre el corpus de la doctrina marxista siguen siendo pobres, pero sus interpretaciones sobre el significado de tal teoría se enriquecen con el paso del tiempo: Nos recuerda, a propósito de este tema, que el mito es una "vestidura del deseo", pero también es "muchas veces la falsa forma de un recuerdo perdido". En el comunismo podemos ver realizados estos dos significados del mito.

El origen del "comunismo" como mito se remonta, como afirma M. Menéndez Pelayo, a ciertas sectas medievales. Spengler establece su procedencia en la cultura "arábica" o "mágica". Esta cultura lo que hizo fue tomar un viejo mito indo y griego, como el de la "Edad de Oro", e invertir sus términos, para soñar una era feliz al final del camino de la historia. De este modo pasó el comunismo a Occidente.

El mito comunista de la "Edad de Oro" se opone a la idea apocalíptica de la Cristiandad ortodoxa, tal como fue expuesta, entre otros, por San Agustín. Pero no olvidemos que una desviación cristiana "milenario" situó la Edad de Oro también al final, anunciando la vuelta de Cristo mil años antes del fin absoluto, para establecer su reinado feliz.

Carlos Marx, el creador de esta última gran enfermedad, es analizado por Risco, primero como individuo humano, y más tarde como filósofo de la historia:

En primer lugar Risco destaca el hecho de que sea un judío:

"El judío es, por un atavismo irrefenable, el enemigo nato de las sociedades cristianas" (281).

Este detalle condiciona la conformación psicofísica de Marx. Siguiendo un estudio de Félix Regnault, subraya la incidencia del estado morbosos permanente causado principalmente por una afección hepática, en la personalidad de C. Marx. Enlazando con una teoría tan curiosa como vieja, que ya había mostrado en su diario de viaje a Viena, dice lo siguiente:

"(...) el temperamento hepático es propio de la raza judía, a lo cual deben el "color de ceruda", y aun amarillento la mayor parte de los rostros hebreos, pudiendo acaso atribuirse en parte a esta constitución humoral biliosa el tradicional pesar del bien ajeno que distingue a la raza" (282).

Un sucinto recorrido por la biografía del sujeto no hace más que confirmarnos el profundo resentimiento que motiva su actuación en la historia. Es el resentimiento precisamente la "técnica moral" de la psicología del suburbio. A ella se dirige la teoría marxista, apareciendo por este motivo el judío Marx como uno de los mayores fabricantes de mitos, en este caso, del doble mito Comunismo-Edad de Oro.

Marx elabora su doctrina para enardecer a las masas desarraigadas avivando su resentimiento. El se queda al margen, pues no tenía ninguna necesidad de ser marxista. Es más, era consciente de la falsedad de su teoría, pero la utilizaba en favor de la Revolución. Marx es, pues, el ejecutor diabólico de un plan destructivo inscrito en la historia desde un principio.

En el segundo de sus análisis extrae Risco la conclusión de que Marx creó tan sólo una interpretación propia y arbitraria de la historia, haciéndola depender de los hechos económicos. Para su refutación se basa en que Marx parte de una doble confusión:

a) Entre un juicio de valor y un juicio causal, con respecto a lo económico.

b) Entre lo económico y social.

Dejando esto aparte, está claro para Risco que la base última del Marxismo es gratuita. El materialismo absoluto se da como evidente, procediendo de esta falsedad una serie consecutiva de errores. Marx se equivoca porque lanza una interpretación de la historia en una época en que se intenta hacer "filosofía de la historia" por moda, existiendo todavía grandes desconocimientos en la materia. Pero se equivocaba sobre todo porque no sabía historia. Era un ochocentista de lo más vulgar, y sus ideas, para colmo, pertenecían a lo que luego los marxistas denominaron "complejo ideológico burgués".

Consecuencia de haber surgido de un error es que los teóricos del Marxismo se suceden contradiciéndose entre sí. Es lógico que una doctrina de tal jaez no sirva para una plausible interpretación de la realidad.

El triunfo del Marxismo probó también su falsedad. El Marxismo no se ha realizado en Rusia: en lugar de una dictadura del proletariado, se instauró una dictadura

"(...) de los dirigentes de un partido poco numeroso, cuyos dirigentes son una amalgama de judíos, intelectuales amargados y maleantes condenados por delitos comunes."(283).

2) Contra el llamado "mal judío".

Como católico, Risco se confiesa antisemita -y hemos de admitir que tradicionalmente el catolicismo ha dado muestras de odio a lo judío-. Observa al mismo tiempo cómo hay un antisemitismo "instintivo" en las sociedades cristianas modernas.

Risco había comentado ya en los artículos de "Mitteleuropa" sus impresiones sobre los rasgos físicos y morales de los judíos. Ahora el sentimiento de repulsión se explaya sin las cortapisas morales -pocas, desde luego- de la época en que esto escribió, y esos caracteres aparecen descritos con rasgos diabólicos.

Por detrás de ese instinto antisemita surge el odio a la Revolución: de hecho, observa Risco que detrás de cada intento de "recaída en la barbarie" ha operado siempre este enemigo ancestral de la sociedad cristiana. Ultimamente las figuras semitas de Marx y Freud habían cobrado un marcado relieve como agitadores, demagogos y vulgarizadores de mitos (284). Esta es la razón por la que Risco, ahora que el fascismo parece tener posibilidades de triunfo en Europa, como lo está teniendo en España, se ve justificado históricamente para analizar el sentimiento antisemita desde estas perspectivas. De hecho llega a celebrar la ofensiva del Fascismo contra los judíos. Bajo el pseudónimo "H. Von Hinterburg" (con el que aparecía una colaboración dominical en El Pensamiento Navarro) escribe en Misión "La Literatura del III Reich", que acaba con estas palabras dedicadas al estado de la literatura de la "nueva Alemania":

"En cambio, el gran número de escritores judíos que llenaban editoriales y revistas, ha desaparecido" (285).

Ahora bien, como sabe que el antisemitismo ha sido propagado pero no inventado por Adolfo Hitler, y que alcanza a otras sociedades no cristianas (como la musulmana), se pregunta

"¿Qué acontece, pues, para que personas, sociedades y épocas tan encontradas entre sí, estén conformes, sin embargo en su enemiga al pueblo judío? (286).

La atracción que ejerció sobre él un hecho tan evidente como

aparentemente irracional le determinó a escribir un libro, Historia de los judíos (1944) (287), cuya tesis fue adelantada en esbozo cinco años antes, desde la revista Misión (288). Seguramente tardó varios años en recopilar la información necesaria para dar a luz, tras una redacción lenta y laboriosa, esta obra que fue presentada en su época como la única dedicada al pueblo judío en España, a excepción de la de Amador de los Rios, de 1875.

Para Risco son varias las causas del antisemitismo moderno, y podrían clasificarse de esta manera:

a) Causas históricas. Se resumirían en esta frase, producto de la observación de las actividades de carácter religioso, científico, social, económico, de la comunidad judía, así como de su forma de organizarse a través de los tiempos:

"Consiste, pues, en que los judíos son un elemento peligroso para las sociedades con las que conviven."
(289).

b) Causa metahistórica.

Su concepción del mundo choca enteramente con la cristiana. De ahí resulta un conflicto irresoluble.

c) Causa teológica. Los judíos son el "pueblo deicida" sobre el cual pesa una expiación milenaria.

Risco distingue entre "Mosaísmo" y "Judaísmo". El primero es el período de la historia del pueblo judío que finaliza con la muerte de Cristo. En esa etapa, las leyes de Moisés eran válidas para todos los hombres. Y el Antiguo Testamento encerraba la historia que Dios escribió cuando el judío era el pueblo elegido. Después siguió el "Judaísmo" propiamente dicho.

3) Contra la herejía y la apostasía.

Hemos visto que la historia de la Iglesia ha sido siempre

defensiva. Luchó contra los ataques venidos de fuera, y contra el peligro, nacido en su seno, de la herejía. Desde el primer momento de la Cristiandad hubo movimientos heréticos que se apartaron de la ortodoxia. Risco lleva a cabo desde las páginas de La Región, en la sección que lleva por nombre "Nuestra Fe", una "Historia de las Herejías" que va apareciendo esporádicamente y sin firmar (290), tal como era habitual en sus colaboraciones de carácter puramente religioso, quizá como manifestación de una pretendida humildad cristiana.

Risco condena, como católico integrista, todo intento de desviación de la norma católica, producido por error (herejía) o por intento consciente de modificación para adaptarse a los "nuevos tiempos". Este último caso recibe el nombre de apostasía, y es peor aún que la herejía. Los apóstatas quieren cambiar con ellos la ortodoxia, acabar con la tradición, destruir lo eterno, negar la fe. Es este un tiempo apocalíptico de apostasía, contra la que hay que estar prevenidos.

Cuando Risco repasa el estado en que se encuentra la sempiterna "polémica religiosa" -el ataque continuo del racionalismo contra la religión- constata que el último "argumento de la impiedad" que el enemigo se ha atrevido a emplear es el de la "indignidad de los cristianos". ¿Cómo lo han logrado? Presentando el Cristianismo como una moral filantrópica y reduciendo el concepto de "prójimo" al de "proletario". Los incrédulos han hecho así que el católico se avergüence de su fe.

La apostasía general está anunciada para el fin de los tiempos. Que los católicos se echen la culpa de la apostasía de las masas es ya para Risco un comienzo de apostasía (se podría llamar "apostasía parcial"). Los únicos cristianos indignos son los que creen en su

indignidad, los que quieren dignificarse a los ojos del mundo con un catolicismo ético-social y casi laico.

El tema de la indignidad de los cristianos surge por un libro del místico ruso Berdiaeff, titulado Dignidad del Cristianismo e indignidad de los cristianos, y que obtuvo enorme eco, incluso entre el clero. En él se afirmaba que si los cristianos quieren conservar su dignidad primitiva, deben intervenir en la "cuestión social" adoptando determinadas soluciones.

Toda herejía empieza siendo una concesión al "espíritu del siglo". Algunos católicos se han acercado demasiado a las tesis de la izquierda, olvidando que la Iglesia no puede ser de izquierdas sin negarse a sí misma.

Recuerda Risco que ya había tratado el tema desde la revista católica Spes: allí presentaba el acercamiento de esos católicos a la izquierda política como un fenómeno de "captura". Estamos, dice, ante una nueva herejía: la de Berdiaeff, la de J. Maritain, anunciando ambos de una "Nueva Cristiandad": Aunque logró interesarle Berdiaeff durante algún tiempo como representante del misticismo de la "Santa Rusia", ahora lo desprecia cuando habla de la deuda de los cristianos del problema social, como si se hubiera impregnado también él de bolchevismo. J. Maritain, por su parte, condenaba desde Francia el papel de la Iglesia en la Guerra de España, ignorando que en nuestro país se había desatado una persecución religiosa.

La defensa del catolicismo le lleva a estar a favor:

a) Del Estado Totalitario.

Dice Risco en el año 1937 que su moral de "retrógado" le hace opinar de manera muy diferente a la del "filántropo", pues él no cree en la bondad natural del hombre y en la necesidad de que éste

se desarrolle en libertad. El hombre, por el pecado original, siente una proclividad natural al mal de la que sólo le aparta una fuerte autoridad. La vida del hombre es una fuerte tensión entre la materia y el espíritu. Es lucha penosa y trabajo constante.

Pocos pueden, de hecho, persistir en una moral de vencimiento del mal. Los que lo hacen, suelen pertenecer a una clase elevada que termina erigiéndose en conductora del resto de la sociedad a la que controlará mediante la educación y la ley apoyada en la autoridad:

"Es el caso de las castas militares y eclesiásticas, y por eso, en toda cultura sana, la nobleza y el clero son las clases directoras de la sociedad, sostenida la primera por el sentimiento del honor, y el segundo por el de la virtud. Y aún, los miembros de estas clases cuya superioridad reside en las características de la naturaleza humana, necesitan comúnmente el control de la organización y de la clase a que pertenecen. He aquí la razón de la selección de las castas, que, como se ve, es perfectamente real y justa"(291).

El poder, pues, no debe recaer nunca en las castas inferiores, tal y como reclaman los revolucionarios de última hora. Supondría esto la inversión de todos los valores y el final de la resistencia ante el mal. En resumen, "para mantener y defender la sociedad y la cultura, la autoridad y la fuerza son indispensables"(292).

Risco, al mencionar las castas superiores e inferiores de la sociedad está reafirmando su concepción orgánica de la "comunidad" o "pueblo". El pueblo sigue siendo considerado por él como un organismo cuyos miembros se hallan jerarquizados y coordinados por su alma, es decir, por la tradición(293).

El "pueblo" no sólo tiene composición o estructura -dice Risco al explicar el valor que en este sentido adquiere la tradición- sino que también posee "duración" en el tiempo. Esa es la razón por la que el "pueblo" se presenta como conservador y

contrarrevolucionario por naturaleza (294).

Ahora bien, existe el peligro evidente al utilizar el término "pueblo", tan manoseado por los librepensadores. Risco habla de un concepto de "pueblo" anterior y superior a la política, mientras que el "divagador" -llamarle pensador sería excesivo- revolucionario utiliza el vocablo para referirse a las "masas" inorgánicas, detritus del cuerpo social, convertidas en canalla por el resentimiento (el principal componente de la "psicología del suburbio") y utilizada como carne de revolución. Pensando en esta masa es como los revolucionarios han inventado los tan cacareados derechos del pueblo. Frente a ellos, ha sido el "pueblo" genuino el que ha intentado incorporar a su seno esa masa desarraigada.

Muchas veces el catolicismo intolerante de Risco le lleva a corregir y enmendar a cardenales, e incluso a Papas, especialmente en lo tocante a la relación que debe existir entre la Iglesia y el Estado(295).

En 1937, por ejemplo, pone ciertas objeciones al contenido de un documento suscrito por el cardenal Mercier, y que se conocía como "Código social de Malinas". Risco niega con cortesía, pero rotundamente, lo que allí se afirmaba : la autoridad viene de Dios, pero Dios no designa al que ejerce el poder. Se propone demostrar lo contrario, para concluir en la absoluta necesidad de una forma de gobierno muy concreta, como defensora de la Cristiandad en época de decadencia.

En primer lugar sostiene que hay formas de gobierno que se han declarado en la experiencia histórica enemigas de la Iglesia. Tal es el caso de la república, que además ha ido asociada a un conjunto de ideas insostenibles por el cristianismo. Mientras tanto, otras como la monarquía están presupuestas en el derecho

eclesiástico.

En segundo lugar afirma la existencia de formas de gobierno de "derecho divino" que han gozado la "aprobación expresa" de Dios. Son tres en total, y se presentan como versiones diferentes del gobierno monárquico:

"El Antiguo Testamento nos ofrece, en el pueblo de Dios, tres formas de gobierno: Patriarcado, Dictadura (Moisés, Josué, Jueces) y Monarquía(...) el patriarcado es como el embrión de la monarquía; la dictadura es como una monarquía discontinua, intermitente y variable; la monarquía es una suerte de patriarcado legal, de paternidad civil del rey sobre sus súbditos, y también una suerte de dictadura perennizada, consuetudinaria."(296).

El modelo de monarquía defendido por Risco es el medieval: en este modelo el poder del rey proviene de Dios, pero le ha sido transmitido a través del pueblo o comunidad (297). El carácter de la realeza es patriarcal, es decir, familiar: el rey ocupa el lugar del padre de una gran familia. Frente a este modelo se halla el de la monarquía absoluta, que deviene en tiranía monárquica (el absolutismo identifica la ley con la voluntad del príncipe) y, por supuesto, el modelo de la tiranía democrática, que identifica la ley con la voluntad del pueblo.

Si ese es el modelo de gobierno defendido por el Risco de la posguerra, la forma de estado por la que optará será la del Estado Totalitario, a la manera de la Alemania nacional-socialista, la Italia fascista o la España de Franco.

Ahora bien, de acuerdo con la propaganda del régimen franquista, sostiene el carácter genuino de la política de la "nueva España". La prueba es que José Antonio Primo de Rivera quiso huir del internacionalismo y por eso se negó en 1934 a acudir a un Congreso internacional fascista que se celebró en Montreux. Si Falangismo y

Fascismo se parecen, opina Risco que se debe a la "tonalidad de la época".

Hubo un tiempo, dice Risco en su justificación de la necesidad de un estado fascista, de inicio de la Cristiandad -la Edad Media- en que la Iglesia era la que servía de dirección, en un amplio sentido, de la cultura y la educación de la sociedad. En una época de disgregación cultural y exterminio del patrimonio cristiano como es la que vive Risco en esos momentos, para luchar contra la dispersión tendrá que contarse con la intervención del Estado. La responsabilidad de un estado en el restablecimiento de la cultura nacional es muy grave, sobre todo cuando ese estado "se impone normas decididamente nacionales, como el Nuevo Estado Español"(299).

EL rechazo de la democracia es, como consecuencia de estas ideas, absoluto. Cuando la Guerra de España estaba teniendo lugar, lo acuciante de los acontecimientos bélicos llevaba a Risco a afirmar que la tolerancia y las concesiones al enemigo no podían aceptarse de ninguna manera. Risco, combatiente con la pluma, trataba de atacar a aquellos que enarbolaban antiguos textos de pontífices que, como León XIII, apodado "papa de los obreros", parecían querer condescender con formas de gobierno que el fascismo atacaba. Para contrarrestar la confusión que tales palabras podían provocar en el bando que luchaba contra el comunismo en España, Risco se apresura a escribir que la doctrina de León XIII en realidad contradice los principios fundamentales de las democracias modernas.

En primer lugar no hay que confundir la "democracia" que la teoría aristotélica explica y que la Escolástica interpreta, con la "democracia" como realidad histórica, es decir, la llamada

"democracia moderna".

Como hemos dicho al principio, Risco afirma que la Iglesia no puede avenirse con esta democracia citada en segundo lugar, puesto que sus principios contradicen la condición exigida por el Papa a toda forma de gobierno de respeto a la Iglesia Católica.

Risco, pues, no termina de aceptar la que parece ser doctrina corrientemente aceptada en la Iglesia contemporánea, a saber, que todas las formas de gobierno son legítimas.

b) De la guerra necesaria.

La guerra es instrumento necesario para acabar con el caos de la Revolución y restaurar el orden natural de las cosas. ¿No había dicho Risco que a los marxistas no bastaba con refutarlos filosóficamente, sino que había que vencerlos con las armas?

Risco empezó defendiendo la guerra necesaria cuando atacaba a los pacifistas. Eso sucedía en los años de transición y quedó registrado en el libro Mitteleuropa. Son dos los argumentos principales que Risco opone ahora a los pacifistas (300):

1) En primer lugar, no es verdad que la guerra empobrezca a los pueblos. Lo que sí les lleva a la miseria es la Revolución y la lucha de clases, objetos que persigue el marxismo para adueñarse de los Estados debilitados.

2) En segundo lugar, la Revolución necesita de la propaganda pacifista para que el pueblo no pueda oponerle las armas. De esta manera, la Revolución se extenderá rápidamente por las comunidades indefensas.

-Valoración de la Guerra de España.

Risco considera la Guerra de España desde dos perspectivas complementarias: como una "guerra santa" -el bando fascista le daba

entonces el nombre de "Cruzada"- y como una "guerra de cultura".

Recordando otros casos semejantes en la Historia de España, presenta el golpe de estado de Franco como el levantamiento de los hombres de bien contra la tiranía(301).

El enfrentamiento bélico entre el gobierno golpista y el gobierno legítimo republicano resume para él la lucha del bien contra la fuerza del mal. Así lo manifiesta cuando habla de la consternación que le produce el que un grupo de católicos franceses, dirigidos por Jacques Maritain no sólo condenen el apoyo de la Iglesia española al gobierno de Franco, sino que hayan constituido en París un comité para pedir la "paz religiosa y civil en España". No es lícita, contesta Risco a esta petición, la paz con los "rojos", como no lo es el acuerdo del bien con el mal. Con las siguientes palabras da por zanjada la cuestión:

"Pero el caso insólito es que esos señores que se titulan católicos, están defendiendo a un gobierno ilegítimo, comunista, revolucionario, laico, masónico y perseguidor de la Iglesia, contra un gobierno católico y de orden, como es el del Generalísimo Franco. Ahora, vosotros juzgaréis."(302).

Claro es que Risco habla en estos términos de la Guerra de España cuando ésta se está produciendo. Una vez finalizada la recordará en contadas ocasiones, y lo hará pintándola como una gloriosa gesta de la que el orden cristiano salió triunfante: ese orden es defendido por una "Nueva España" que sabe perdonar, pero a cambio de una insumisión incondicional.

Es una guerra justa e inevitable porque la lucha se está llevando a cabo contra la última forma de la Revolución, como es el Marxismo. Así estaba pronosticado por un Spengler que, sin ser creyente, se acercó con sus propios pasos a lo que Risco considera plan providencial de la historia.

Otra época se avecina, la del cesarismo, y para llegar a ella presenciaremos la lucha decisiva:

"La lucha final es entre los poderes de la tradición y de la sangre, y los poderes de la ideología y el dinero." (303).

Sin duda alguna, es Franco el César de la Nueva España, rodeado de todos los atributos, hasta el épico-lírico:

"Giménez Caballero explicó el carácter medioeval de Franco, el que lleva la victoria 'sentada en la grupa de su caballo' (...) medioeval por ser gallego, y que por medioeval y por gallego, fue al África en demanda del moro, y se batió con él, y se hizo amar por él, como el rey de las Cantigas." (304).

En medio de la contienda, Risco lo pinta como un héroe providencial:

"En sus ojos la posesión absoluta de su arte, el empleo sin reserva de su esfuerzo, y sobre él, la mano de Dios, que nos lo ha dado." (305).

Es también necesaria esta guerra porque significa el inicio de la Restauración de la Cristiandad. Ha sido en España, uno de los países que conservan un mayor volumen de cultura y de vida cristiana, donde Dios ha querido comenzar la recuperación de esa tradición cultural. De este modo, por el heroísmo de los españoles, se consigue restablecer la Hispanidad, que Risco ve como una forma espiritualmente autónoma de la Cristiandad.

La Hispanidad se hallaba reprimida desde hacia más de un siglo por ciertas influencias extranjerizantes de carácter opuesto. La guerra va a salvar las esencias del espíritu del pueblo español, lo que con palabras de Ernesto Giménez Caballero los fascistas españoles llamaban entonces "genio español". De esas esencias, del

foco de la Hispanidad, se irradiará hacia Europa la Cristiandad renovada.

Por eso no puede perderse una guerra en la que la cultura cristiana se enfrenta a la barbarie.

Considera Risco fructuoso todo sacrificio por esta guerra. hasta el sacrificio cultural. En este sentido sólo ofrece reticencias a la censura feroz ejercida por el nuevo régimen: Risco cree que a los libros se los debe combatir con otros libros, no con la desaparición impuesta a la fuerza. Piensa, como San Agustín, que de lo malo siempre puede sacarse algún provecho.

Cuando se trata del conflicto de ámbito mundial, teme por sus consecuencias en la producción cultural y científica, aun antes de que éstas se produzcan, porque ya lo ha comprobado en el caso de su país.

A medida que avanza la Guerra Mundial y la destrucción no parece tener fin, Risco se imagina la cuantía de la pérdida cultural, entendiendo por cultura el conjunto de obras del espíritu. De ellas, unas miran a la carne y otras se orientan al espíritu. Las primeras se podrán reponer fácilmente: utillaje, medios de transporte, industrias, máquinas... Las otras no podrán ser recuperadas, ni el ser humano aunque pudiera desearía hacerlo, tal es su proclividad al mal: obras de arte, monumentos y recuerdos históricos. Se hará de nuevo el mundo sobre las ruinas olvidadas del pasado. Esto ni más ni menos es el castigo que Dios nos ha impuesto por nuestra soberbia:

"Hemos abominado del pasado, y Dios nos abandona a un porvenir estúpido(...)"(306).

Pero quizás quede algo de misericordia en él y

"(...) acaso nos redima de la lúgubre edad de la mecánica." (306).

Risco es partidario ahora de la neutralidad, tal y como dicta el régimen de Franco. España puede permitirse el lujo de elegir la opción neutral una vez superada la presión de la Revolución en una "Cruzada" anterior. Pero ha de ser una neutralidad vigilante (307).

Después de la 2ª Guerra Mundial, Risco vuelve a plantear temas europeos en sus artículos, como los que se refieren a la cuestión alemana, la Viena de antes y después de la conflagración, o la idea de Europa (308) . Pueden considerarse como una continuación del ensayo iniciado en Mitteleuropa. El tono ahora es muy distinto, pues lo marca la sensación de derrota: el mismo Risco había dicho alguna vez que la guerra sólo es mala para el que la pierde. Quedan muy lejos ya los elogios al "césar" alemán, magnificados por el ambiente bélico español. Entonces trataba a Hitler como a un héroe. Decía, por ejemplo, a propósito de uno de sus discursos:

"Por su boca habló el alma de su pueblo, honrado y noble, y habló el nuevo estilo de los tiempos que vienen (...)" (309) .

-Ideario estético de la última etapa.

Se subordina, como ocurre con el conjunto de sus ideas, a su catolicismo integral. Prueba de ello es la serie dedicada a los "escritores católicos" que publica en la revista Misión (310). Los temas de estética, o los más concretamente dedicados al arte y la literatura, aparecen cuando su pensamiento se serena. Y cuando surgen ante él nuevas motivaciones: las innumerables reseñas de libros (311), la reactivación editorial de obras en gallego o sobre Galicia, las nuevas empresas periodísticas (La Estafeta Literaria,

la revista poética Posío,...), escapadas fuera de Orense como conferenciante, curioso de museos o crítico por las salas de arte madrileñas; la sesuda exégesis de los mitos, algunos literarios como Fausto o Don Juan,...

Son sus ideas de estética las mismas de siempre en lo fundamental. Así, el Arte por el Arte es una finalidad primordial de la vida humana, supeditada, claro está, a la religión:

"Yo creo que el arte (...) se basta a sí misma como finalidad.

No es la única de las finalidades de la vida humana, pero está muy por encima de otras muy estimadas. Acaso sea la segunda, en categoría." (312).

El ocultismo tiene aquí su lugar, precisamente en función del arte. Risco no ha querido tampoco ahora deshacerse de su antigua devoción hacia los saberes esotéricos:

"En el espiritismo, la teosofía y confesiones similares, hay muchas cosas que pertenecen al 'refugallo' del pensamiento, falsas inteligencias de convicciones histéricas, serrín de religión y de metafísica, creencias fermentadas y vivencias fósiles....)

Pero hay también, y muy principalmente, simulación de lo sobrenatural." (313).

En su renacido interés por estas cuestiones ocupa la memoria un lugar muy importante. Recuerda Risco sus actividades de los años 20 (314), tan sólo revitalizadas en la actualidad por individuos aislados y ajenos a modas, como Juan Eduardo Cirlot, cuyos ensayos sobre el Surrealismo, el "Arte Otro", y el diccionario de los Símbolos comenta recién editados (315). Rememora también a sus grandes maestros de siempre: Maragall (316) y Eugenio D'Ors (317) (en el fondo se sintió en todo momento más próximo al primero), Cansinos Asséns (318), Pessoa (319),... Considera, además, que sus raíces se remontan al neoplatonismo, que le viene dado, no por sus

lecturas, sino por "presentimientos heredados quien sabe de dónde" (320).

Quiere, como en su juventud, ser un portador de lo nuevo, que en arte es siempre lo viejo redivivo. Por eso comenta a E.Ionesco como si fuera un "clásico"(321), y habla de Ramón Gómez de la Serna, a quien el Régimen de Franco quiere recuperar, como un "eterno" vanguardista.

Se lamenta del aislamiento cultural en que Orense está sumergido, pero en general, confía en los logros de la cultura oficial. Si en algo se muestra "amablemente" disconforme, es en el alcance y procedimientos de la censura de libros. Como ya comentamos más arriba, Risco cree que un libro corruptor o erróneo, no se vence con la condena del silencio, sino con otro libro que se le oponga(322).

Risco enjuicia el arte que se está produciendo esos años y condena a artistas al servicio del "bolchevismo", como Le Corbusier. Analiza el "Arte Industrial" (323) y el sentido de la utilización de los materiales "innobles" en el arte actual: cemento, pintura de puerta, arpillera, chapapote, etc.

"Como la piedra filosofal, esos materiales innobles, pudieran ser algo así como el fermento transmutatorio" (324).

Por último, trata de explicar lo esencial en este arte a través de "16 tesis" expuestas en una especie de manifiesto: además de creer que el azar es un elemento muy importante para entender el origen del arte actual, considera desde los supuestos que siempre ha mantenido, que la voluntad de forma se ha dispersado en el arte de nuestros días, en consonancia con la crisis del espíritu europeo que ha llegado a su ápice. La imagen del mundo se ha perdido y el

arte quiere crear, prescindiendo de lo dado, un nuevo mundo como representación . Para ello se sigue un doble proceso: descomposición del objeto (Impresionismo, Cubismo, Dadá) y búsqueda de un objeto nuevo (Fauvismo, Surrealismo, Arte Abstracto) (325).

El género literario al que dedica mayor espacio en sus artículos es el novelístico. Le seguirá la lírica, de la que vuelve a ocuparse en la década de los 40, tras veinte años de alejamiento.

Como comentarista de novelas ajenas, se pregunta por las características y necesidades del género. Sus primeras apreciaciones parten del examen de las novelas extranjeras traducidas al español, cuando todavía en España no existía una producción novelística de interés. La novela actual se limita a reflejar la "vida real", entendiendo por ella la "vida vulgar" y considerando la realidad tan sólo de modo parcial, al dejar fuera el elemento maravilloso.

Desde la primera novela de Camilo José Cela sigue con atención la marcha de la narrativa española: a pesar de estar anclada en el realismo, no deja de ofrecer muestras de enorme valor, precisamente aquellas que dan entrada al lirismo o a algún rasgo de imaginación, como El Jarama de R. Sánchez Ferlosio, o las novelas de Ana María Matute, una de las autoras preferidas de Risco. Para él la revelación terminará siendo, quién lo iba a suponer, un gallego que publica como novelista -en el idioma gallego- ya entrados los años 50, y a quien conoce desde los tiempos del Galleguismo, Alvaro Cunqueiro. Dedicará a cada una de sus ediciones una reseña en el periódico: Cunqueiro invade con sus mundos fantásticos el limitado realismo de la narrativa española. Y lo hace con un estilo especialísimo, lleno de un humor de carácter medieval. A propósito de una de sus obras, Escola de Menciñeiros, ambientada en Galicia,

Risco le dedica un elogio definitivo:

"Todo lo que cuenta Cunqueiro con su arte espontáneo y su gracia única, es tan natural, encaja tan bien en la vida cotidiana de nuestras aldeas, que se ve que responde en todo a las leyes internas que la rigen. Este es el único realismo que posee todos los derechos." (326).

Finalmente, como escritor profesional se ocupa de temas como la función de las tertulias (327), la afición literaria, la ingrata labor del articulista y, especialmente, la independencia del escritor: era fácil de suponer que los conceptos de estética de la etapa galleguista se depurarían para dejar paso a las constantes ya vistas en La Centuria, una de las cuales es el rechazo del arte social, que ahora se convierte en burla del "compromiso" sartriano, como puede verse en un artículo recogido en el Libro de las Horas, donde leemos acerca de los escritores comprometidos:

"El compromiso sartriano no es más que el disfraz de una cobardía. La angustia existencial es, quizá, el nombre que ponen al miedo de no vender sus obras." (328) .

Como conclusión, diremos que el retrato ideológico del Risco de estos años queda muy claramente definido dentro del canon que el Catolicismo Integrista ofrece. Sus preocupaciones están subordinadas a la idea de un dios católico con rasgos de Yahvé de las Sagradas Escrituras (de ahí el valor que en él alcanzan las profecías y la justicia y venganza divinas).

Sus afirmaciones tajantes y categóricas -no olvidemos de qué talante intelectual había hecho siempre gala- configuran un sistema de oposiciones que se trasluce en el estudio que hemos ofrecido: oposiciones de ideas como Tradición/Modernidad o Apocalipsis/Mito de la Edad de Oro, etc.

El se definía a sí mismo como un pensador tradicional, retrógrado, opuesto al librepensador o "divagador" revolucionario. Su irracionalismo nace precisamente del punto de partida de sus especulaciones, la fe religiosa, y se muestra más acusado en temas que empiezan siendo marginales para pasar a ocupar un puesto importante en sus teorizaciones: tal es el caso del odio al judío, que le llevará a identificar el mal organizado con esa raza maldita. Otro ejemplo podría ser el odio a la técnica y su progreso, incesantemente repetido desde sus escritos y que incluso en los medios ideológicos a los que pertenecía encontraba contestación.

Después del ardor rayano en el fanatismo que comunicaban sus escritos durante la Guerra, vivió Risco una etapa muy optimista en que creyó posible la Restauración de la Cristiandad en Occidente y la posposición del Apocalipsis. Pero el período de la II Guerra le dejó de nuevo en un mar de dudas: la historia no se resolvía como él había previsto, y el hombre volvía a edificar su torre de Babel. Por último, la vejez y la experiencia le convencieron de que el tiempo pudo acelerarse un instante para volver a caer en el fluir lento y monótono de la historia de siempre. Risco no iba a ver el Apocalipsis. O quizás, el Apocalipsis venía en forma de corrosión lenta y silenciosa del mundo que él había conocido. Entonces es que lo llevaba cada uno dentro de sí mismo.

Sea como sea, lo cierto es que desde los años 50, su ánimo cambia. Ya no se muestra tan tajante en la exposición de sus ideas. De la guerra empieza a opinar de manera distinta. Renace su relación con Galicia, y todo se vuelve más suave. Es en esa segunda fase cuando repite con más ahínco su antiguo lema: "Todas las cosas de este mundo son 'asegún'". También es en ese momento cuando se le

revelan cosas que le hacen creer más que nunca en la ley del eterno retorno. De ahí extraerá su felicidad final, tan sólo enturbiada por la fría condición de la vejez.

Polémica sobre la postura ideológica final de Vicente Risco.-

Cuando Vicente Risco ya ha muerto aparece uno de los libros más importantes que se han escrito sobre él, Vicente Risco na cultura galega, escrito por Ramón Lugo y con prólogo de Ramón Piñeiro (329). Importante por ser el primer estudio serio que se destina a la obra y pensamiento de Vicente Risco, dentro de un contexto cultural muy amplio, pero también porque en los medios galleguistas supuso la recuperación de uno de los hacedores de su ideología nacionalista.

Vicente Risco había abandonado el Galleguismo en 1936, pues hasta esa fecha estuvo trabajando en la elaboración del Estatuto de Autonomía para Galicia. Unos cuantos años después, y superado el golpe de la Guerra Civil, la nueva generación galleguista trata de atraerlo de nuevo a sus filas, a través de Francisco Fernández del Riego y el ofrecimiento de la editorial Galaxia. Risco responde con gratitud a la llamada, establece una correspondencia amistosa con el director de Galaxia, y accede feliz a la edición de parte de sus artículos en gallego de su segunda etapa, en Leria (1961), de una Historia de Galicia que se supone ya tenía escrita -en gallego- antes de la Guerra, de la traducción de La familia de Pascual Duarte,...

Pues bien, Ramón Lugo se dedicaba en este libro a enaltecer exclusivamente la etapa galleguista de Vicente Risco; y Ramón

Piñeiro, en consonancia con él, encaraba la trayectoria ideológica del pensador orensano hablando de las tres etapas que la crítica siguió mayoritariamente. Pero hablaba de ellas en términos tales que sólo consideraba digna y plena la galleguista:

"Considerando conxuntamente a súa vida i a súa obra, podémola ordear en tres épocas: a primeira, de formación e percura de sí mesmo, chega deica o ano 18; a segunda, de encontro de sí mesmo e de fecunda plenitude, vai do 18 ó 36; a terceira, de íntima evasión defensiva, vai do 36 ó 63.(...)

Resulta craro, xa que logo, que o Risco máis xenuíno é o da segunda etapa." (pp. 12-13).

La primera etapa había estado marcada por la "búsqueda egolátrica", mientras que la tercera estuvo dominada por el miedo y la huída:

"Na terceira época -despavorida percura dunha 'salvación' individual-, domina o terror incurábel producido no seu ánimo pola guerra, renovado cada día e cada hora polo arreguizo dos mil medos cativos que o abouraban arreo e que foron parar nun medo tremendo e teimoso: o medo a morte." (p.12)

Ramón Piñeiro sigue en el prólogo utilizando las expresiones de "terror íntimo", "febleza anímica", "medo radical".

La tesis del "miedo", que al parecer tenía su origen en una confidencia de Ramón Otero Pedrayo (330), dio lugar inmediatamente a una polémica sobre los motivos y el significado del apoyo al bando fascista durante la Guerra, y al régimen de Franco después.

No hay que olvidar que Vicente Risco, durante la Dictadura, se había forjado un puesto como maestro de una nueva generación de intelectuales y artistas, procedentes en su mayor parte de Galicia -especialmente el grupo circunscrito al núcleo de La Región-, a los que el Galleguismo no les interesaba nada, pues se hallaba muy lejos de las aspiraciones de la "nueva España": José Luis Varela, Luis Trabazo (331), Carlos Almendares, Isidoro Guede, M. Outeiriño,

José Luis López Cid y Manuel Casado Nieto, entre muchos otros. Estos escritores son los que reaccionan en contra de la tesis de Ramón Piñeiro, puesto que, junto al prestigio de Vicente Risco, también el suyo era puesto en tela de juicio.

La polémica se entabla entre José Luis Varela y Francisco Fernández del Riego. Varela, en una entrevista al Faro de Vigo (332) arremete contra Piñeiro, sin nombrarlo, y sostiene el abandono del Galleguismo por Vicente Risco desde 1934 (como repudio de un "pecado de juventud"). Recuerda asimismo el esquema de evolución ideológica que le dedicó a Risco pocas semanas después de su muerte (333), y que se apoyaba en "Nós, os inadaptados" (1933):

- 1) "Exotismo" (antes de 1920).
- 2) "Enxebrismo" (1920-1934).
- 3) "Libertad o universalidad" (1934-1963).

Francisco Fernández del Riego, con el pseudónimo "Salvador Lorenzana" (334) responde con una serie de cartas personales de Risco, para defender el texto de Ramón Piñeiro y apoyar unas cuantas afirmaciones que pueden resumirse en esto: Vicente Risco permanece callado desde 1936, aún manteniéndose fiel a su pensamiento nacionalista. Y sufre una nueva "inadaptación", como la que caracterizó su primera etapa, debida esta vez al "desajuste entre sus convicciones íntimas y la realidad en que se vive."

José Luis Varela (335) responde a su vez con una andanada de cartas que intentan demostrar su más estrecha relación con Risco. Se propone contestar a la "bizantina versión de esta tercera etapa", con la repulsa de los "consabidos" (los galleguistas de "Galaxia") y con la explicación de la "íntima contradicción", con palabras del propio Risco. Va deshaciendo una por una las tesis de Fernández del Riego, para terminar con seis conclusiones acerca de lo que pensaba y sentía Vicente Risco:

- a) Sobre el carácter impopular, en Galicia, del "regionalismo".
- b) Se impuso el silencio como penitencia.
- c) Vuelve a la inadaptación (= independencia, heterodoxia) de su primera etapa.
- d) Repudia los procedimientos del "bloque" (336) que domina la cultura gallega.
- e) Ve surgir con esperanza otros grupos culturales en Galicia.
- f) Su "contradicción" tiene causas, pero de orden físico, psíquico y económico.

En su artículo, Varela aduce otros casos similares al de Risco: sin ir más lejos, el de Rosalía de Castro al dejar de escribir en gallego. Y aprovecha para indicar a "Salvador Lorenzana" frases con que Risco ataca o se queja de la sed de dominio de los de "Galaxia".

José Luis Varela habla por todos los de su generación, y es el único en hacerlo tan abierta y contundentemente. Sus ideas están más claras que las de otros, dentro de ese grupo heterogéneo que forma el "espectro" cultural de la Dictadura, formado por fascistas germanófilos, falangistas, monárquicos, católicos,... Se puede decir que estos últimos, los católicos, formaban la mayoría de los discípulos de Risco. Son más suaves, pero también tienen más reticencias a la hora de hablar. Así, mientras Varela se mantiene hoy en su opinión, su compañero José Luis López Cid defiende que "Risco nunca dejó de ser galleguista". Lo hace en una conferencia de 1981 (337) en la que recuerda que durante muchos años sólo hablaban de Risco Varela y él, en medio de un "silencio punitivo" que pesaba sobre el maestro. Vicente Risco, dice, siempre fue entrañablemente galleguista, entendiéndolo por ello que fue un enamorado, un apasionado de Galicia.

También el hijo de Vicente Risco, Antón Risco, toma parte en la polémica contra el prólogo de Piñeiro: el autor lo desconocía, no supo comprender su postura tras la Guerra, y su dictamen hizo mucho

daño. Le parece, en cambio, acertada la clasificación de José Luis Varela. Ahora bien, afirma que su padre halló una mayor comprensión entre "marxistas". La extrema derecha le consideraba peligroso. Reconoce que estuvo marginado en la España de los años 30 y 40 (338).

Desde el otro lado, es decir, desde una posición absolutamente galleguista (X.M. Beiras, A. Bozzo, R. Carballo Calero, R. Otero Pedrayo) (339), hay quienes toman derroteros insultantes, como Justo G. Beramendi. Según él, el Risco que interesaba para la historia muere el 18 de julio de 1936:

"(...) Para salvar un pelexo que coidaba en perigo, Risco nega o nacionalismo e négase a sí meso tres e trinta veces tres.- Todo isto fainos dubidar da autenticidade total das manifestacións de todo tipo do Risco da posguerra".(340).

Una conclusión de tal gravedad no es extraña en J.G. Beramendi, que en la Enciclopedia Gallega habla de esta manera de la tercera etapa ideológica de Vicente Risco:

"3.- De la autonegación a la muerte física (...) en un largo y patético crepúsculo de autonegaciones, silencios acusadores, desprecio contenido y ostracismo." (341).

Esta imagen de Vicente Risco es la que ha prevalecido en los ambientes nacionalistas gallegos. Al lado de ella, la interpretación de Salvador Lorenzana resulta muy moderada.

Queda, por último, la postura curiosa de los que en el fondo están más cercanos a lo que Risco representaba antes de la Guerra, los sucesores de Logos y Spes, que ahora se titulan cosas como "Movemento de estudantes cristians galegos". Son católicos nacionalistas que en última instancia proceden del carlismo gallego y Alfredo Brañas -ese tipo de nacionalista tan abundante en la

historia del País Vasco-. Pues bien, ellos acogen con benevolente distancia la aportación de pensamiento de Vicente Risco (342) y hablan del "medo ontolóxico", tomando la expresión de la biografía que Carlos Casares le dedica al orensano, como causa de su última elección. Pero, ¿qué significa "ontolóxico", sino un calificativo dulcificador del "pavor" de Piñeiro?

El estado de la cuestión ha variado poco desde los estudios de Francisco Bibillo, Justo G. Beramendi y Carlos Casares (343). Se tiende a ver la evolución ideológica de Risco sin tantas contradicciones ni cambios tan sorprendentes. F. Bobillo, respecto de la polémica, reprocha a R. LUGRÍS y R. Piñeiro el enfoque exclusivo desde la óptica del nacionalismo gallego. Por otro lado, no da por válidos los escritos de Varela y A. Risco, motivados por impulsos afectivos, según su parecer (344).

El conocimiento de una nueva prueba viene a arrojar luz sobre esta cuestión. El documento es producto del contexto violento de la guerra. Se trata del borrador del pliego de descargo que Vicente Risco escribe cuando es denunciado ante Manuel Quiroga, gobernador de Orense en 1937, por su pasado político nacionalista (345). Fue encontrado en el mismo montón de papeles en que apareció el manuscrito de Las Tinieblas de Occidente y publicado por Espiral, revista de un grupo nacionalista gallego separatista (346).

Vicente Risco intenta explicar cómo fue un valedor de la derecha galleguista y cómo estuvo en desacuerdo con el Partido Galleguista y su orientación progresivamente de izquierdas. De estas afirmaciones -cuyo contexto jamás puede olvidarse- se desprende lo que más o menos se ha expuesto ya en este trabajo: Vicente Risco se definió como parte dirigente de la derecha galleguista, se opuso al marxismo, y trabajó en el galleguismo hasta el estallido de la

guerra, según él, para lograr que sus ideas y las de otros muchos (Otero, Cuevillas, Iglesias Alvaríño, son citados en el escrito en tono también exculpatorio) tuvieran lugar en el Estatuto que se estaba preparando. Si hay algo nuevo es la renuncia por escrito a su pasado, y el acatamiento del "nuevo orden", con el apoyo al bando fascista. Estas son las últimas líneas:

"Actualmente, ha estado con el movimiento desde los primeros días, recibéndolo con alegría y con esperanza, considerando dos cosas:

1.- que ante el interés supremo de salvar a España, todo otro pleito debe ser relegado, si es preciso para siempre.

2.- que, con el movimiento, al salvarse España, se ha salvado la Galicia tradicional y católica, que era la que importaba". (p.10).

Espiral quiere acabar con las tesis defendidas por R. Piñeiro y Salvador Lorenzana, y dar la siguiente lección:

"(...) que un nacionalismo no separatista, idealista, ruralista, pode desembocar no que desembocou o de Vicente Risco (...)".

Vicente Risco fue expoliado intelectualmente a su muerte. Ni los galleguistas se resignaron a perder la obra doctrinal de uno de sus cerebros, y quisieron borrar sus años posteriores a la guerra civil (si hubiera muerto entonces, Castelao no habría sido el único mito). Ni los fascistas, que lo adoraban, quisieron aceptar la contradicción que suponía su admiración por un hombre que había sido el valedor del Nacionalismo Galego -algo tan disparatado y peligroso para ellos- durante tantos años de madurez.

La clave, creemos, está en que Vicente Risco siguió una trayectoria clara, aunque provocadora y repugnante para muchos, puesto que demostró que un nacionalista gallego puede ser derechista. Y que un intelectual fascista de acuerdo con el régimen

de Franco, puede haber tenido su origen en el Galleguismo. Además, no era único el caso de Vicente Risco: Otero Pedrayo, Cuevillas, Filgueira Valverde, ... aunque no fueron tan claros como él -Risco no supo pasar desapercibido para nadie-, pertenecían a la misma ideología. Fuera de Galicia, habría que estudiar otros casos, como el de Eugenio D'Ors, maestro de Risco, que ofrece un cambio similar en su trayectoria ideológica, sin la presión terrible de la Guerra.

Sobre su "expolio" intelectual, que todavía no ha llegado a su fin, valdría la pena oír al propio Vicente Risco, año y medio antes de su muerte. La importancia de su palabras disculpa la longitud de la cita:

" 'Del respeto a los muertos'

Acabo de leer algo sobre las 'Cartas a Milena' de Kafka, indiscretamente publicadas, como otras tantísimas, alimento de esa curiosidad impía y sucia que Nietzsche reprochaba al hombre moderno.

Yo aconsejaría a todos los hombres que de algún modo se han elevado sobre el nivel normal, que antes de morir, procurasen borrar sus propias huellas. Ya bastante queda en lo que, en vida y por su voluntad han hecho público, para la autopsia espiritual a que los han de someter después sus admiradores. (...)

Nosotros padecemos la inicua monomanía del 'documento humano', achaque senil de nuestra época, en que el hombre, sin dejar de ser lobo para el hombre, quiere ser también hiena o chacal. Es la manera que tenemos de devorar a nuestros muertos. Se les rinden honores con estas comidas fúnebres.

Andamos buscando afanosamente las debilidades, los defectos, los errores, los pecados, de aquellos que nos parecieron grandes, con el secreto deseo de rebajarles con ello a nuestro nivel. Disfrazamos de admiración, hasta quién sabe si de buena fe, lo que en el fondo es envidia. Rebuscamos en sus secretos, nos ensañamos con las vísceras de sus espíritus, gozamos con la suciedad que creemos ver en ellas, recreándonos en cada nota de pequeñez que logramos descubrir en los que fueron más que nosotros.

Nos parece un consuelo de lo que la conciencia nos hace ver en nosotros mismos, nos disculpa a nuestros ojos y hace que no nos parezcan tan mal nuestros vicios, cuando los tuvieron aquellos a quienes admiramos: si aquél, siendo lo que era, fue así no tiene tanto de particular que sea así yo. Buscamos la igualdad en el mal. Los vicios nos nivelan más fácilmente que las virtudes. He aquí el valor del 'documento humano' (...)" (347).

NOTAS

CAPITULO II

- (1) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op. cit.
- (2) LUGRIS, Ramón, Vicente Risco na cultura galega, prólogo de Ramón PIÑEIRO, Galaxia, Vigo, 1963.
- (3) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., y BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, Akal, Madrid, 1981, p.89.
- (4) Los datos que se han podido tomar de El Niño son de segunda mano, concretamente de la biografía, ya citada, de Carlos CASARES. Es muy difícil acceder a los únicos ejemplares al parecer existentes, que son propiedad de la familia PEREZ COLEMAN, y se hallan en una aldea de Orense.
- (5) CASARES, Carlos, "O Risco anterior ao Galeguismo", Grial, nº86, Vigo, outubro-novembro-décembro, 1984, pp.412-427.
- (6) DURAN, J.A., El primer Castelar, Siglo XXI editores, Madrid, 2ª edic., 1979.
- (7) Números indicados por CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.44, y que no hemos encontrado en la Biblioteca Nacional, ni en la del Ateneo, ni en las Hemerotecas, Municipal y Nacional, de Madrid.
- (8) Sobre el concepto de "Neosofía" escriben Wincenty LUTOSLAWSKY y Rémy de GOURMONT, en la propia revista.
- (9) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.89.
- (10) J.G.B. y J.M.G.R., "Vicente Risco", en Gran Enciclopedia Gallega, op. cit., vol.27, pp.13-20.
- (11) RISCO, Vicente, "Nós, os inadaptados", Nós, nº115, Ourense, día de Galicia do 1933, pp.115-123. Citaremos su reproducción en RISCO, Vicente, Leria, Galaxia, 2ª edic., Vigo, 1970, pp.45-54.
- (12) "SALVADOR LORENZANA"/ Francisco FERNANDEZ DEL RIEGO/, "A xeneración 'Nós' na cultura galega", Grial, nº7, xaneiro-marzo, 1965, pp.75-85.
- (13) BAROJA, Pío, Final del siglo XIX y principios del XX, en Desde la última vuelta del camino. Memorias, tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1945.
- (14) RISCO, Vicente, "Pra a autocritica dunha xeneración", Seara Nova, Lisboa, 1935. Reproducido en FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Vicente Risco. Escolma de textos, Publicacións da Real Academia Galega, A Coruña, 1981, pp.53-56.
- (15) CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1936), Galaxia, 3ª edic., Vigo, 1981, p.637.
- (16) SPENGLER, Oswald, La Decadencia de Occidente (Bosquejo de una morfología de la Historia Universal), trad. Manuel G. MORENTE, prólogo de José ORTEGA Y GASSET, Revista de Occidente, 8ª edic., Madrid, 1950.

(17) M/ONTES/, Eugenio/, "Del caso que le aconteció al Doctor Alveiros. Vicente Risco. Editorial "Terra a Nosa, Coruña", en "Bibliografía", Cervantes (revista hispanoamericana), Madrid, mayo de 1919, p.141.

(18) MANUEL-ANTONIO, Correspondencias, vol.III, Galaxia, Vigo, 1979, p.50.

(19) HERMIDA, Xosé, "Recuperado un manuscrito extraviado durante 30 años, de Vicente Risco", El País, Madrid, viernes, 23 de noviembre de 1990, en "La Cultura", p.34.

(20) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op. cit., p.109.

(21) Un ejemplo lo tenemos en Eugeni D'ORS, que en Tina i la Guerra Gran (1914) -obra de tesis motivada por la 1ª Guerra, considerada ésta como provocación de la Historia contra la Cultura-, entiende el conflicto europeo como una guerra civil en un espacio común, sometido a la pugna entre latinismo y germanismo, y decide adoptar una posición de neutralidad activa.

(22) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op. cit., p.163.

(23) BALIÑAS, Carlos, "A filosofía política de Vicente Risco", Grial, nº 86, Vigo, 1984, pp.392-412. Indica este autor que el término es frecuente en escritos de juventud de J. ORTEGA y GASSÉT.

El término tiene en realidad origen en F. NIETZSCHE, quien emplea la expresión "filisteo de la cultura" ("Bildung Philister") por primera vez en Consideraciones intempestivas, I. David Strauss, el confesor y el escritor, 1873. Edición española de Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1988.

(24) RISCO, Vicente, "Nós, os inadaptados", op. cit., pp.53-54.

(25) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op. cit., p.44.

(26) El mallorquín Gabriel ALOMAR intentaba desvincular el modernisme de la asociación fácil y limitada con un arte decorativo y con la bohemia esteticista; y alejarla de posibles reacciones folkloristas y ruralistas, que tuieran de tradicionalismo el movimiento nacionalista catalán. Hecho futurisme, el modernisme daría entrada a nociones como ciudadanisme y estètica arbitrària, que sabría recoger Eugeni D'Ors. Vid. El futurisme i altres assaigs, ed. A.L. Ferrer, Barcelona, 1970. Sobre Gabriel ALOMAR: Marfany, J.LL., "Gabriel Alomar, oblidat", en Aspectes del modernisme, Barcelona, Curial, 1975, pp.253-265.

(27) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.26. Cita a /RUJU SAHIB/, "Futurismo", El Miño, Orense, 25-I-1910.

(28) BERAMENDI, Justo G., Vicente Risco no nacionalismo galego, I, Edicións do Cerne, Santiago, 1981, p.118.

(29) RISCO, Vicente, "Do futurismo e máis do Karma", Nós, nº34, Ourense, 15 Outono, 1926.

(30) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.29.

(31) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op. cit., p.163.

(32) Ibidem, p.199.

(33) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.29 (nota).

(34) RISCO, Vicente, "Preludio a toda estética futura", La Centuria, núms.1 al 7, Orense, junio y julio de 1917.

(59) *Ibidem*, VIII, p.16.

(60) *Ibidem*.

(61) *Ibidem*, XII, p.16.

(62) *Ibidem*, V, p.17.

(63) *Ibidem*, XIII, p.19.

(64) *Ibidem*.

(65) *Ibidem*, XIII, p.17.

(66) *Ibidem*, IV, p.18.

(67) La lecturas propiciaron en gran medida el ambiente espiritual en que estos hombres se desarrollaron. En gran parte fueron elegidas por ellos mismos de entre las múltiples posibilidades de la época. V. Risco no las considera, sin que ello suponga merma alguna de su influencia, como principal motor de su actuación intelectual. Así lo deja entender en la "engádegas" de 1935 al ensayo "Nós, os inadaptados", que ya citamos en otras ocasiones: "Coido que non foron as lecturas as que nos fixeron ser daquel xeito, senón pola contra, que pr sermos nós coma eramos, foi polo que escolliamos aquelas lecturas.". RISCO, Vicente, "Pra autocrítica dunha xeneración", op. cit., p.53.

(68) Vid. SOBEJANO, Gonzalo, Nietzsche en España, Gredos, Madrid, 1967.

(69) CASARES, Carlos, "O Risco anterior ao Galeguismo", op. cit., 419.

(70) Se equivoca, porque en Nietzsche no hay verdadera filosofía oriental. Fue Schopenhauer el que se especializó en ella, tratando de adaptar para Occidente el pensamiento basado en el budismo.

(71) Y un título: "Preludio a toda estética futura".

(72) Confirmado para la crítica por las citas y referencias de Las Tinieblas de Occidente, op. cit.

(73) DULIN BONDUE, Nicole, El Granito y las Luces (Relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna), tomo I, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1987.

(74) Vid. HUYSMANS, Jois-Karl, Al revés, prólogo de Luis Antonio de VILLENA, trad. de Germán GOMEZ DE LA MATA, Bruguera, Barcelona, 1986.

(75) CALVO SERRALLER, Francisco, "El arte de Fin de Siglo", en La víspera de nuestro tiempo, Historia 16, Madrid, abril, 1983, pp.115-128.

(76) DULIN BONDUE, Nicole, El Granito y las Luces, op. cit., p.131.

(77) *Ibidem*.

(78) *Ibidem*, p.134.

(79) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.20.

(80) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.27.

- (81) La Centuria (Revista Neosófica), presentación de Xulio Francisco OGANDO VAZQUEZ, (pp. XI-XXIII), Sotelo Blanco, Barcelona, 1981.
- (82) RISCO, Vicente, "Preludio a toda estética futura", op. cit., II, p.16.
- (83) BESANT, Annie, Introducción a la Teosofía (conferencias traducidas de la segunda edición inglesa), Editora y Distribuidora mexicana, México, D.F., 1979.
- (84) Vid. nota (27).
- (85) STEINER, Rudolph, Teosofía, Editorial Dédalo, Buenos Aires, 1983, p.126.
- (86) STEINER, Rudolph, El nuevo orden social, Kier, Buenos Aires, 1983, p.40.
- (87) Ibidem, p.104.
- (88) Ibidem, p.103.
- (89) STEINER, Rudolph, Teosofía, op. cit., p.59.
- (90) Ibidem, p.47.
- (91) STEINER, Rudolph, El nuevo orden social, op. cit., p.41.
- (92) Ibidem, p.151.
- (93) BERAMENDI, Justo G., Vicente Risco no nacionalismo galego, op. cit., tomo I, p.126.
- (94) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.93. Se indica aquí la reseña del acto publicada en La Región de Orense, el 21 de diciembre de 1917.
- (95) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., p.68.
- (96) RISCO, Vicente, "Nacionalismo Galego", Alento, Boletín de Estudos Políticos, núms del 1 al 12, de xulio de 1934 a xunio de 1935 (entre los núms.353 Y 367 de A Nosa Terra aparecieron gran parte de estos artículos). Se reproduce en tomo I de RISCO, Vicente, Obra Completa, op. cit., p.247-272. La referencia está tomada de pp. 263-264.
- (97) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, Impr. La Región, Orense, 1920. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, I, op. cit., pp.39-84. Citaremos a menudo esta obra doctrinaria fundamental de Risco con las siglas TNG.
- (98) RISCO, Vicente, "Nacionalismo Galego", op. cit., p.249.
- (99) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, colecc. "Biblioteca de Estudios Gallegos", Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1930. Reproducido en RISCO, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.111-231. Versión gallega de Isaac ALONSO ESTRAVIS, O Problema Político de Galiza, Sept, Vigo, 1976.
- (100) RISCO, Vicente, "Nacionalismo Galego", op. cit., IV-"As loitas nacionalistas".
- (101) RISCO, Vicente, "O Programa do Nazonalismo", A Nosa Terra, nº283, A Cruña, 1 de maio de 1931. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.243-246. La cita está tomada de la p.245.
- (102) RISCO, Vicente, "Leria Nova. Hoxe e mañá do galeguismo", Heraldo de Galicia, nº 122, Orense, 6 de Marzo de 1933, p.1.

- (103) RISCO, Vicente, "O Programa do Nazionalismo", op. cit., p.245.
- (104) RISCO, Vicente, "A Ideoloxía do Nacionalismo exposta en esquema", A Nosa Terra, nº281, A Cruña, 1 de marzo de 1931. Se repite en Céltiga, nº 154, Buenos Aires, 25 -V-1931. Se reproduce en RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.233-240. La cita pertenece a la p. 236.
- (105) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.67. No olvidemos que el concepto de "genio nacional" se debe a Johann Georg Hamann.
- (106) RISCO, Vicente, "Nacionalismo Galego", op. cit., p.261.
- (107) Ibidem, p.259.
- (108) RISCO, Vicente, "O Programa do Nazionalismo", op. cit., p.243.
- (109) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.115.
- (110) RISCO, Vicente, "Isto é o que é o nazionalismo galego", Terra, nº1, Buenos Aires, 25-VI-1923. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.85-89. La cita está tomada de la p.88.
- (111) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op.cit., p.228.
- (112) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.176.
- (113) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.59.
- (114) RISCO, Vicente, "Isto é o que é o nazionalismo galego", op. cit., p.89.
- (115) Vid. RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.133.
- (116) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.61.
- (117) CABANILLAS, Ramón, "A saudade nos poetas galegos", A Nosa Terra, nº 129, A Cruña, 5 octubre 1920, pp.2-5.
- (118) Hacia Eugenio D'Ors sentirá una admiración constante, a excepción de un momento de su época galleguista, en que condenó su entrega a la cultura oficial de la España centralizadora. Le llama entonces (1928) "o máis treidor dos clerics: o distinto colaborador de ABC, Sr. D'Ors". En su tercera etapa volverá a reconciliarse con su maestr, y escribirá en Punta Europa, "Sobre algunas ideas de Eugenio D'Ors", nº 37, Madrid, enero de 1959.
- (119) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.73.
- (120) QUINTANILLA, Xaime, "Saudosismo e Idealismo", A Nosa Terra, nº148, A Cruña, 1 outono 1921, pp.3-4, y nº 150, 31 outono 1921, pp.3-4.
- (121) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.161.
- (122) VAZQUEZ CUESTA, Pilar, "A correspondencia de Vicente Risco con Teixeira de Pascoaes", Grial, nº86, Vigo, 1984, p.459.
- (123) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.155.
- (124) RISCO, Vicente, Elementos de Metodología de la Historia, Nós, A Coruña, 1928.

(125) /RISCO, Vicente/, Ideas que defende e fins que se propón o Partido Galeguista, Nós, Publicacións Galegas e Imprenta, Santiago, 1933. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.273-293. La cita está tomada de la p.288.

(126) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.161.

(127) *Ibidem*, p.127.

(128) RISCO, Vicente, "Nacionalismo galego", op. cit., p.265.

(129) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.225.

(130) *Ibidem*.

(131) RISCO, Vicente, "Nacionalismo galego", op. cit., p.265.

(132) El grueso de los datos están tomados de BERAMENDI, Justo G., Vicente Risco no nacionalismo galego, op. cit.; y FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Pensamento galeguista do século XIX y Pensamento galeguista do século XX, ambas obras publicadas en Galaxia, Vigo, 1983.

(133) De la humillación a que fue sometido el pueblo gallego tradicionalmente, da cuenta en el prólogo a su libro Galicia (Vid. MURGUA, Manuel, Galicia, 1888, edición facsímil, ed. Xerais de Galicia, Vigo, 1982, tomo I). Curiosamente fue el mismo estímulo el que le impulsó a Rosalía de Castro a publicar sus poemas en gallego.

(134) VILLAR PONTE, Antonio, "Nacionalismo gallego. Nuestra afirmación regional", 2ª edic., La Coruña, 1916.

(135) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.103.

(136) RISCO, Vicente, "Lembrando os precursores", A Nosa Terra, nº 215, A Cruña, 25 de xullo de 1925, pp.7-8.

(137) RISCO, Vicente, Elementos de Metodología de la Historia, op. cit., p.237.

(138) En Vicente Risco ese destino se convertiría en "misión".

(139) *Ibidem*, p.238.

(140) RISCO, Vicente, Manuel Murguía, "Arquivos" do Seminario de Estudos Galegos, Santiago, 1933. Reeditado en Galaxia, Vigo, 1976. En este ensayo sobre Manuel Murguía, Risco habla de que, con respecto a la historia, el padre del nacionalismo gallego duda entre el progreso y los ciclos. Muchas veces ve en el proceso histórico un sentido providencialista. A cada paso aparece en su obra la teoría de la misión histórica de los pueblos, y la de que la civilización prosigue, mientras que los pueblos se sustituyen. En suma, se trata de una visión pesimista de la historia.

(141) MURGUA, Manuel, Galicia, op. cit., "Introducción", p.14.

(142) *Ibidem*, p.113.

(143) *Ibidem*, p.109.

(144) RISCO, Vicente, "Politeca do noso tempo" A Nosa Terra, núms. 246 al 250, 19 de Marzal-19 de xullo de 1928. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., pp.91-110.

(145) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.115.

- (146) "Primeiras verbas", Nós, nº1, Ourense, 30 de Outono, 1920, p.1.
- (147) RISCO, Vicente, "Isto é o que é o nazonalismo galego", op.cit.
- (148) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.228.
- (149) Vid. nota (109) de este capítulo.
- (150) RISCO, Vicente, "Isto é o que é o nazonalismo galego", op.cit., p.88.
- (151) *Ibidem*, p.195.
- (152) RISCO, El Problema Político de Galicia, op.cit., p.195.
- (153) *Ibidem*, p.170.
- (154) *Ibidem*, p.190.
- (155) *Ibidem*, p.168.
- (156) RISCO, Vicente, "Nacionalismo galego", op. cit., p.270.
- (157) RISCO, Vicente, "Políteca do noso tempo", op. cit., p.98.
- (158) Vid. apartado sobre sus ideas estéticas en la primera etapa.
- (159) RISCO, Vicente, "Políteca do noso tempo", op. cit., p.104.
- (160) RISCO, Vicente, "Nacionalismo galego", op. cit., p.268.
- (161) Ortega y Gasset dice esto en el prólogo a la traducción española de la obra de Spengler, y añade su disconformidad: él, a esas alturas del siglo, sostiene la existencia de "un organismo de ideas peculiares a este siglo XX".
- (162) Así, leemos en su primer artículo galleguista : RISCO, Vicente, "Teoría do nazonalismo galego", A Nosa Terra, nº 61, A Cruña, 20 de xullo de 1918, pp.1-2: "(...) y-a gran guerra d'agora, cecais é o gran batieiro de sangue do que a y-alma do Occidente á (sic) saír rexenerada e volta a nacer pra unha nova fe".
- (163) RISCO, Vicente, "Prosas de Risco. Eslavos e celtas", A Nosa Terra, nº154, A Cruña, 31 nadal 1921, p.6: "En Oriente os Eslavos, en Oucidente os celtas; eis a futura Europa."
- (164) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., pp.70-71.
- (165) Surge de nuevo la referencia al "Futurismo" risquiano, que puede resumirse en la creación de futuro a partir de un pasado que siempre lo condiciona.
- (166) Esa cultura permaneció dormida, que no muerta, y conoció un reverdecimiento -Galicia sobre todo- durante la Edad Media.
- (167) Más allá del mero reconocimiento de un mismo pasado cultural, como se venía oyendo desde la obra de Manuel Murguía.
- (168) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op. cit., p.74.
- (169) RISCO, Vicente, "A ideoloxía do nacionalismo exposta en esquema", op. cit., p. 240.

- (170) RISCO, Vicente, Teoría do nacionalismo galego, op.cit., p.60.
- (171) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op.cit., p.133.
- (172) RISCO, Vicente, "Teoría do nazonalismo galego", A Nosa Terra, nº61, A Cruña, 20 de xulio de 1918, pp.1-2. Reproducido en RISCO, Vicente, Obra Completa, op.cit., pp.31-38.
- (173) RISCO, Vicente, "Políteca do noso tempo", op. cit., p.104.
- (174) RISCO, Vicente, "Teoría do nacionalismo galego", op.cit. Según nuestro autor, la "neosofía" empezó designando nuevas ideas surgidas en el pensamiento suramericano anterior a la Primera Guerra.
- (175) BERAMENDI, Justo G., "A idea da historia en Vicente Risco", Ourense, Ourense, 1981, p.34.
- (176) RISCO, Vicente, "Oucidentalismo e orientalismo", La Zarpa, Ourense, 25-XI-1922. En Prosas de Risco en La Zarpa (1921-1923), op. cit., p.103.
- (177) RISCO, Vicente, "O teósofo alemán Rudolph Steiner", Nós, núms 15,17, 18, Ourense, 1 de Xaneiro-1 de Sant-Yago, 1923.
- (178) Queda documentado su catolicismo en un texto de A Nosa Terra de 1925 (vid. nota 184), así como en su libro Mitteleuropa, que recoge artículos publicados en la rev. Nós desde 1930, con el nombre de "Da Alemaña", op.cit.
- (179) X.R. FERNÁNDEZ-OXEA, Antón RISCO y M. CASADO NIETO aportan testimonios orales sobre su vuleta al catolicismo. M. CASADO NIETO, por ejemplo, la relaciona con la influencia de su mujer desde el día de su boda. Vid. PÉREZ PRIETO, Victorino, A Xeración de "Nós". Galeguismo e relixión, Galaxia, Vigo, 1988.
- (180) Su cuento "El Enviado" (1911), por ejemplo, ofrece una versión orientalizada del mito del regreso de Cristo.
- (181) CASARES, Carlos, Vicente Risco, op.cit., p.54.
- (182) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op.cit., p.151.
- (183) *Ibidem*, p.121.
- (184) RISCO, Vicente, "O hispanismo de Antonio Sardinha", A Nosa Terra, nº212, A Cruña, 19 Mayo 1925.
- (185) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., pp.216-217.
- (186) RISCO, Vicente, "A ideoloxía do nacionalismo exposta en esquema", op.cit., p.236
- (187) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op.cit., pp.118 y ss.
- (188) *Ibidem*, p.121.
- (189) RISCO, Vicente, "Preludio a toda estética futura", op.cit., XV, p.21.
- (190) RISCO, Vicente, "Prosas galeguistas (...Do teatro galego)", A Nosa Terra, nº107, A Cruña, 5 de nadal de 1919, p.7.

(191) RISCO, Vicente, "Do noso filósofo. Prosas Galeguistas. Para A Nosa Terra", A Nosa Terra, nº 72, A Cruña, 15 de San Martiño de 1918, p.4.

(192) "Primeiras Verbas", op. cit.

(193) RISCO, Vicente, "Galicia Céltiga", Nós, nº3, Ourense, 30 decembre 1920, p.6.

(194) Vid. RISCO, Vicente, "Prosas Galeguistas...Do teatro galego", op. cit., y LOSADA DIEGUEZ, Vicente RISCO y Arturo NOGUEROL, "Carta aberta a D.Xaime Solá", A Nosa Terra, nº83, A Cruña, 15 de marzal de 1919, p.2.

(195) RISCO, Vicente, "Arte Nova" (1920), en "Homenaxe a Vicente Risco", Grial, nº1, Vigo, 1963, pp.44-58. La cita está tomada de la p.58.

(196) MANOEL ANTONIO, Correspondencia, volumen III, Galaxia, Vigo, 1979, p.74 (14 setembro de 1920).

(197) V/icente/ R/isco/, "Xente nosa. Euxenio Montes", A Nosa Terra, nº96, A Cruña, 5 de agosto de 1919, pp.4.

(198) CARBALLO CALERO, Ricardo, "Balance e inventario da nosa literatura", Nós, nº108, Ourense, 15 de decembro do 1932, pp.222-223.

"A cultura galega hoxe en día", Nós, nº115, Ourense, día de Galicia de 1933, p.98.

F. DEL RIEGO, F., "Índice cultural e artístico do Renacemento Galego", Nós, núms.117-118-119, Ourense, 15 setembro-15 novembro, 1933, pp.184,224 y 241, respectivamente.

(199) RISCO, V., "O sentimento da terra na raza galega", Nós, nº91, Ourense, 30 de Outono, 1920, pp. 4-9. Citamos por su reprodución en RISCO, Vicente, Leria, op.cit., pp.13-32.

(200) Ibidem, p.22.

(201) Ibidem, p.25.

(202) UNAMUNO, Miguel de, En Torno al Casticismo, Espasa Calpe, Buenos Aires, 2ª edic., 1945, p.54.

(203) RISCO, V., "O sentimento da terra na raza galega", op.cit., pp.19-20.

(204) Ibidem, p.23.

(205) Ibidem.

(206) Así la califica Fidelino de FIGUEIREDO en Historia Literaria de Portugal (Era Romántica-1825-Actualidad), Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949, p.135.

(207) RIBERA LLOPIS, Juan Miguel, "Contribución al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)", Revista de Filología Románica, nº9, Universidad Complutense, Madrid, 1983, p.197.

(208) Ibidem, pp. 196-197.

(209) RISCO, Vicente, "Estórea e Crítica. Nuno Gonçalves i-a Pintura galego-portuguesa do cuatrocento", A Nosa Terra, núms. 103, 105 y 109, A Cruña, 25 de outono, 1919- 1 de xaneiro, 1920.

(210) FIGUEIREDO, Fidelino, Historia Literaria de Portugal, op. cit., p.137.

(211) RISCO, Vicente, "Estórea e Crítica. Nuno Gonçalves i-a Pintura galego-portuguesa do cuatrociento", op. cit., I,p.8 (el subrayado es nuestro).

(212) Ibidem, I,p.9.

(213) RISCO, Vicente, "Da Renacencia Céltiga". A moderna literatura irlandesa", Nós, núms. 26, 27, 28, Ourense, febreiro-marzal-mayo, 1926.

(214) Ibidem, III, p.5.

(215) Ibidem, I,p.9 (el subrayado es nuestro).

(216) Ibidem, I, p.8 (el subrayado es nuestro).

(217) Ibidem,II,p.6.

(218) Ibidem,I,p.7.

(219) Ibidem.

(220) RISCO, Vicente, "Ensaio d'un programa pr'o estudo da Literatura Popular Galega", Nós, nº56, Ourense, 15 de Agosto,1928, pp.142-155.

(221) Ibidem, p.142.

(222) Ibidem.

(223) Ibidem, p.143..

(224) Ibidem, p.150..

(225) V/icente/ R/isco/, "As novelas de Lar", Nós, nº 19, Ourense, 25 de julio 1925, pp.19-20.

(226) Ibidem, p.19..

(227) F/lorentino/ L/ópez/ C/uevillas/, "As novelas de Lar", Nós, nº22, Ourense, 15 d'Outono 1925, p.15.

(228) RISCO, Vicente, "Estudos sobre o Romanticismo", A Nosa Terra. A Cruña, núms. 213 y 216, 19 de xunio y 19 de setembro de 1925, pp. 1-2 y pp. 2-3, respectivamente. Reproducido en RISCO, Vicente, Leria, op. cit., pp. 143-149 (citamos por esta edición).

(229) De "disposición de espírito" o "temperamento" hablará también Risco en "Nós, os inadaptados", op. cit.

(230) OTERO PEDRAYO, Ramón, "Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal", Discurso de ingreso na Academia Galega coa contestación do Académico Vicente Risco, Nós, vol. XLVIII, Santiago, 1931. Se afirma aquí que los primeros en atribuir un origen céltico al Romanticismo fueron Vicente Risco y Eugenio Montes (p.25).

(231) RISCO, Vicente, "Estudos sobre o Romanticismo", op. cit., p.145.

(232) Ibidem, p.148.

(233) RISCO, Vicente, "Arte Nova", op. cit.

(234) Vid. nota 11 del capítulo I.

(235) BERAMENDI, J.G., Vicente Risco no Nacionalismo Galego, tomo II, op.cit.

(236) Posteriormente, y antes de la Guerra Civil, sí encontramos algún texto que expresa un sentimiento semejante, como el último artículo en A Nosa Terra, en honor a Antón Vilar Ponte: RISCO, Vicente, "En lembranza de Antón Vilar Ponte. Saudade de tempos idos", A Nosa Terra, nº396, A Cruña, 27 de nadal do 1935.

(237) RISCO, Vicente, Mitteleuropa, op.cit., p.155.

(238) Ibidem, p.162.

(239) Ibidem, pp. 43-44 y 47.

(240) Ibidem, pp.59 y 60.

(241) Ibidem, p.98.

(242) Ibidem, p.119.

(243) RISCO, Vicente, "Mitteleuropa", op.cit., Nós, nº128-129, Ourense, Agosto-Setembre de 1934, p.141.

(244) Ibidem, p.87.

(245) Ibidem, p.205.

(246) RISCO, Vicente, "Mitteleuropa", Nós, núm.136-142, Ourense, agosto-setembro 1934. Escribe en esta entrega: "Anque m'eduquei en libros franceses, a miña mentalidade acaí millor co pensamento alemán".

(247) A propósito de Fernández Armesto, Tobío y el dr.Varela Santos, vid. RISCO, Vicente, Mitteleuropa, op.cit., pp.96 y 136.

(248) Ibidem, p.113.

(249) Ibidem, pp.280-281.

(250) Ibidem, pp. 138-139.

(251) RISCO, Vicente, "Mitteleuropa", Nós, nº123, Ourense, 15 de Marzal de 1934.

(252) RISCO, Vicente, Mitteleuropa, op. cit., p.301.

(253) Ibidem, p.274.

(254) Ibidem, p.299.

(255) RISCO, Vicente, "Mitteleuropa", Nós, nº135, Ourense, 15 de Marzal de 1935, p.59.

(256) RISCO, Vicente, Mitteleuropa, op.cit., p.173.

(257) Ibidem, p.190.

(258) Véase por ejemplo la serie de ocho entregas dedicada a la refutación "psicológica" del Marxismo, en la revista Misión: V /icente/ R /isco/, "Ensayos sobre el Marxismo", Misión, núms. 20 al 27, Orense, 19 de diciembre de 1937 al 15 de marzo de 1930.

(259) V/icente/ R/isco/ , "Chesterton y el estilo inglés", Misión, nº39, Orense, 15 de septiembre 1938, pp.6-7. Comentando el estilo del libro que Chesterton escribió sobre Santo Tomás, dice: "Escribe como si solo los ingleses hubieran de leerlo, siguiendo la fragmentaria, vacilante, incompleta, incierta línea de pensamiento de los ingleses, por lo cual, hablando de Santo Tomás, lo hace con el menos tomista de los lenguajes".

(260) V/icente/ R/isco/, "Necesidad de un nuevo Teatro Crítico", Misión, nº28, Orense, 1 de abril de 1938, pp.8-9.

(261) Quizá los artículos que publicó en La Zarpa durante los primeros años veinte, y las "Lerías" de Galicia, de Vigo, muestren afinidad con el tipo de artículo-glosa.

(262) Caben destacar aquellos de factura auténticamente literaria, que le acercan bastante al estilo ramoniano de la greguería prolongada, como, entre otros, el titulado "Escribir en la cama", La Región, sábado, 9 de enero de 1943, p.3.

(263) Tampoco fue providencialista. Risco analiza la influencia de Spengler sobre José Antonio Primo de Rivera y sus coincidencias con el Nacionalsocialismo, en la serie de seis entregas que le dedica en Misión al pensador alemán: V/icente/ R/isco/, "Oswald Spengler y la actualidad", Misión, núms. 31 al 36, 15 de mayo-1 de septiembre de 1938. Sobre el providencialismo de Vicente Risco, vid. RISCO, Vicente, "El sentido espiritual de la Historia", Misión, suplemento nº24, Orense, 15 de abril de 1937, p.9.

(264) V/icente/ R/isco/, "Oswald Spengler y la actualidad", op.cit., III, Misión, nº33, Orense, 15 de junio de 1938, p.11.

(265) Risco define la cultura como "creación de valores, imitación de las perfecciones, y por lo tanto, acercamiento del mundo a Dios", en V/icente/ M/aría/ R/isco/ A/güero, "Para una teoría de la cultura", Misión, nº22, Orense, 1 de enero de 1938.

(266) RISCO, Vicente, "Observaciones al código social de Malinas", Misión, nº9, 15 de junio de 1937.

(267) V/icente/ M/aría/ R/isco/ A/güero/, "De la dignidad de los cristianos", Misión, nº 18, 1 de noviembre, 1937, p.6.

(268) V/icente/ R/isco/, "Sobre la reforma del Bachillerato", op.cit. El término "paideuma" está tomado de Froebenius, como aclara en los artículos dedicados a Spengler. Por su parte, la expresión "espíritu objetivo" procede de Hegel y Hartmann.

(269) V/icente/ R/isco/, "Oswald Spengler y la actualidad", op.cit., I, Misión, nº33, Orense, 15 de junio de 1938, p.9.

(270) V/icente/ R/isco/, "Sobre la reforma del Bachillerato", op. cit., p.6.

(271) /RISCO, Vicente/, "Cosas y Días", La Región, nº 7.788, Orense, viernes, 10 de noviembre de 1939, p.3. Hay otra referencia a lo mismo en La Región, 27 de febrero de 1943.

(272) V/icente/ M/aría/ R/isco/ A/güero/, "Para una teoría de la cultura", op. cit., p.4.

(273) V/icente/ R/isco/, "Sobre la reforma del Bachillerato", op. cit., pp.3-4.

(274) Ibidem, p.3.

(275) RISCO, Vicente, "Pequeña historia de la educación", Misión, núms. del 58 al 60 y del 64 al 66, Orense, de octubre de 1939 a febrero de 1940.

{276} RISCO, V/icente/, "La Filosofía de la Revolución", Misión, nº4, Orense, 1 de abril de 1937, pp.8-9.

{277} RISCO, Vicente, "Psicología del librepensador", Misión, nº10, suplem. nº46, 1 de julio de 1937, 16 pp.

{278} Ibidem, p.15.

{279} V/icente/ R/isco/, "Aspectos curiosos del bolchevismo", Misión, nº41, 15 de octubre de 1938, pp. 4-7.

{280} V/icente/ R/isco/, "Ensayos sobre el Marxismo", op.cit., I, Misión, nº20, Orense, 1 de diciembre de 1937, p.7.

{281} V/icente/ R/isco/, "Ensayos sobre el Marxismo", op.cit., II, Misión, nº 21, Orense, 15 de diciembre de 1937, p.7. Vid. más adelante el antisemitismo de Vicente Risco.

{282} Ibidem.

{283} V/icente/ R/isco/, "Ensayos sobre el Marxismo", op.cit., VII, Misión, nº 26, Orense, 1 de marzo de 1938.

{284} Marx estaba condicionado por su raza, como también lo estaba Freud. De sus dos grandes doctrinas salió el Freud-marxismo, otra versión de la filosofía de la Revolución. Vid. RISCO, Vicente, Mitteleuropa, op. cit.

{285} "HINTERBURG, H. VON"/Vicente RISCO/, "La Literatura del III Reich", Misión, nº59, Pamplona, 1ª quincena de noviembre de 1939, p.2.

{286} V/icente/ R/isco/, "La actualidad sobre el judaísmo", Misión, nº42, 1 de noviembre de 1938, p.9.

{287} RISCO, Vicente, Historia de los judíos desde la destrucción del Templo, op.cit.

{288} V/icente/ R/isco/, "La actualidad sobre el judaísmo", Misión, nº 42, 1 de noviembre de 1938, pp.8-12. (Se presenta como extracto de un trabajo presentado al "Círculo de Estudios de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas"). V/icente/ R/isco/, "Estudios sobre el judaísmo", Misión, nº44, 1 de diciembre de 1938, pp.9-11 ("Este trabajo o ensayo continúa, en cierto modo, el que hemos publicado en el nº 42 de Misión, bajo el título equivocado de 'La actualidad sobre el judaísmo'").

{289} V /icente/ R /isco/, "La actualidad sobre el judaísmo", op.cit., p.11.

{290} Comienza a aparecer la serie a finales de 1942 y continúa a lo largo de 1943.

{291} RISCO, V/icente/, "Proclividad y autoridad", Misión, nº4, Orense, 1 de abril de 1937, p.13.

{292} Ibidem.

{293} El principio de jerarquía niega el de la igualdad. La igualdad contraría a la naturaleza, que tiende al orden.

{294} Sólo es plenamente pueblo el sedentario, el que ha sentido el apego ancestral a la tierra. Queda desechada de esete modo la posibilidad de que exista un pueblo que se llame judío.

(295) V/icente/ R/isco/, "León XIII y la democracia", Misión, nº38, Orense, 1 de septiembre de 1938, pp.8-10.

(296) RISCO, Vicente, "Observaciones al código social de Malinas", Misión, nº9, Orense, 15 de junio de 1937, p.9.

(297) "La teoría del Estado medioeval se encuentra en Santo Tomás. Todo poder viene de Dios, según esa doctrina, pero Dios no lo transmite directamente al príncipe, sino a la comunidad". RISCO, Viente, "Antonio Sardinha y el Integralismo lusitano", Misión, nº84, Pamplona, 2ª quincena de noviembre de 1940, p.9.

(298) "JERONIMO DE CASTRO", /Vicente RISCO/, "Política e historia española", La Región, nº9.185, Orense, 23 de enero de 1944, p.1.

(299) V/icente/ R/isco/, "Sobre la reforma del Bachillerato", op.cit., p.5.

(300) Referencias: V/icente/ R/isco/, "Del deplorable afán de novedades", Misión, nº30, Orense, 1 de mayo de 1938, pp.8-9; y V/icente/ R/isco/, "León XIII y al democracia", op.cit.

(301) RISCO, V/icente/, "La figuras negativas de la historia de España. El rey Witiza", Misión, nº75, 1ª quincena de julio de 1940, p.10.

(302) V/icente/ M/aría/ Risco/ A/güero/, "La sinrazón de Maritain y los suyos", Misión, nº34, Orense, 1 de julio de 1938, p.6.

(303) V/icente/ R/isco/, "Oswald Spengler y la actualidad", op.cit., V, Misión, nº35, Orense, 15 de julio de 1938.

(304) /RISCO, Vicente/, "Cosas y días", La Región, nº7.493, Orense, domingo, 3 de abril de 1938, p.2.

(305) /RISCO, Vicente/, "Cosas y días", La Región, nº7.467, Orense, viernes, 4 de marzo de 1938, p.1

(306) RISCO, Vicente, "La guerra y el porvenir de la cultura", Misión, nº263, Madrid, 28 de octubre de 1944, p.1.

(307) "JERONIMO DE CASTRO" /Vicente RISCO/, "El mundo y España en el discurso de Franco", La Región, nº9.092, Orense, martes, 5 de octubre de 1943, p.1.

(308) RISCO, Vicente, "Cuerpo, alma y peligro para Europa", Misión, nº228, Madrid, 26 de febrero de 1944, pp.1 y 9.

RISCO, Vicente, "La Europa de Napoleón y la Europa de Metternich", Misión, nº234, Madrid, 8 de abril de 1944, p.1.

RISCO, Vicente, "¿Hay dos Alemanias?", Misión, nº347, Madrid, 8 de junio 1946, p.7.

V/icente/ R/isco/, "Viena ayer y hoy", Misión, nº333, Madrid, 2 de marzo de 1946, p.7.

RISCO, Vicente, "Europa Oriental, Europa Occidental", Misión, nº374, Madrid, 14 de diciembre 1946, p.3.

(309) /RISCO, Vicente/, "Cosas y días", La Región, nº 7.459, Orense, miércoles, 23 de febrero de 1938, p.1.

(310) RISCO, Vicente, "Los grandes escritores católicos modernos", serie de 11 entregas, Misión, entre los núms. 352 y 370, Madrid, del 13 de julio al 16 de noviembre de 1946.

RISCO, Vicente, "Lo que entiendo por escritor católico", Misión, nº373, Madrid, 7 de diciembre de 1946, p.1.

(311) Desde las secciones "Índice de lecturas" y "En medio de la semana" (complemento de la primera) de La Región reseña, entre otras, obras literarias: traducciones de novelas extranjeras, la nueva novela española, las últimas publicaciones de poesía, y los fondos olvidados de la Biblioteca Municipal de Orense. No es su propósito hacer juicios críticos, como dice en cierta ocasión, sino hacer comentarios que quizás sirvan para poner de relieve aspectos de ciertas obras que hayan podido pasar desapercibidos.

(312) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº 11.451, Orense, 10 de marzo de 1953, p.1

(313) /RISCO, Vicente/, "Horas" La Región, nº 11.185, Orense, sábado, 3 de mayo de 1952, p.1.

(314) RISCO, Vicente, "De los años 20" (en "Arte y Letras"), La Región, nº15.891, Orense, martes, 21 de marzo de 1961, p.7.

(315) RISCO, Vicente, "Divagación surrealista", Informaciones, nº8.995, Madrid, jueves, 29 de octubre de 1953, p.10. RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº14.946, Orense, jueves, 27 de febrero de 1958, p.3. RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº15.022, Orense, jueves, 29 de mayo de 1958, p.3.

(316) RISCO, Vicente, "El centenario de Maragall" (en "Arte y Letras"), La Región, nº15.767, Orense, domingo, 23 de octubre de 1960, p.7. RISCO, Vicente, "Más sobre Maragall", La Región, nº 15.773, Orense, domingo, 30 de octubre de 1960, p.7.

(317) RISCO, Vicente, "En la muerte de Eugenio D'Ors", La Región, nº13.901, Orense, viernes, 1 de octubre de 1954. RISCO, Vicente, "Sobre algunas ideas de Eugenio D'Ors", Punta Europa, nº37, Madrid, enero de 1959, pp.52-67.

(318) RISCO, Vicente, "Reaparece un penúltimo" (en "Arte y Letras"), La Región, nº 15.785, Orense, domingo, 13 de noviembre de 1960, p.7.

(319) RISCO, Vicente, "El XXV aniversario de Fernando Pessoa" (en "Arte y Letras"), La Región, nº15.808, Orense, 11 de diciembre de 1960, p.7.

(320) RISCO, Vicente "Raíces neoplatónicas" (en "Arte y Letras", La Región, nº15.881, Orense, domingo, 12 de marzo de 1961, p.7.

(321) RISCO, Vicente, "Acerca del Rinoceronte" (en "Arte y Letras"), La Región, nº15.872, Orense, domingo, 26 de febrero de 1961, p.9.

(322) "JERONIMO DE CASTRO" /Vicente RISCO/, "Autores prohibidos", Misión, nº409, Madrid, 16 de agosto de 1947, p.5.

(323) RISCO, Vicente, "Arte Industrial" (en "Arte y Letras"), La Región, nº 15.630, Orense, domingo, 15 de mayo de 1960, p.7.

(324) RISCO, Vicente, "Los materiales innobles en el arte actual" (en "Arte y Letras"), La Región, nº15.618, Orense, domingo, 1 de mayo de 1960, p.7.

(325) RISCO, Vicente, "Dieciséis tesis sobre el arte actual" (en "Arte y Letras"), La Región, nº 15.595, Orense, domingo, 3 de abril de 1960.

(326) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº15.699, Orense, jueves, 1 de agosto de 1960, p.7.

(327) /RISCO, Vicente/, "Teoría de la Tertulia", I, La Región, nº10.174, Orense, 26 de marzo de 1950, p.7. /RISCO, Vicente/, "Teoría de la Tertulia", II, La Región, nº10.180, Orense, 2 de abril de 1950. /RISCO, Vicente/, "Teoría de la Tertulia". Final, La Región, nº10.185, Orense, domingo, 9 de abril de 1950.

- (328) RISCO, Vicente, Libro de las Horas, Gráficas Tanco, Orense, 1961, pp.124-125.
- (329) LUGRIS, Ramón, Vicente Risco na cultura galega, op.cit.. El texto está fechado por LUGRIS en Londres, 1961. El prólogo lleva la fecha de mayo de 1961. La editorial Galaxia lo edita en 1963 (fecha de impresión, 31 de octubre), seis meses después de la muerte de Vicente Risco.
- (330) OTERO PEDRAYO, Ramón, "Lembranza do mestre Vicente Risco", B.R.A.G., tomo XXX, nº351, diciembre, 1969, pp.266-270. Vid. también OUTEIRIÑO, Maribel, "Entrevista a Otero Pedrayo", La Región, Orense, 13 de diciembre 1975 y FREIXANES, Víctor F., Unha ducia de galegos, Galaxia, Vigo, 1976.
- (331) Luis TRABAZO comenta qué tipo de magisterio ejercía Vicente RISCO, en "Don Vicente Risco", Misión, nº376, Madrid, 28 de diciembre de 1946, p.3. Y "En el homenaje a D.Vicente Risco", La Región, nº16.087, Orense, domingo, 5 de noviembre de 1961, p.7.
- (332) VARELA, José Luis, "Antepongo Galicia a intereses ideológicos", Faro de Vigo, Vigo, domingo, 20-IX-1964, p.10.
- (333) Adelantado en un artículo de ABC y luego expuesta con detenimiento en VARELA, José Luis, "V. Risco (1884-1963): In Memoriam", Arbor, tomo LV, nº210, Madrid, junio 1963, pp.128-137.
- (334) "SALVADOR LORENZANA" /Francisco FERNÁNDEZ DEL RIEGO/, "Vicente Risco e Galicia", Faro de Vigo, Vigo, miércoles, 7-X-1964, p.13.
- (335) VARELA, José Luis, "Cartas de Risco sobre Galicia", Faro de Vigo, Vigo, Miércoles, 21-X-1964, p.13.
- (336) Hay un evidente juego de términos con intención política al utilizar la palabra "bloque", tomándola de una carta de Risco. Varela, desde luego, hereda el estilo más agresivo y plerórico del Risco galleguista y militante católico. Hablando de estilo, se advierte en las cartas de la polémica que Risco emplea un "modo" distinto según quién sea el receptor y su ideología. Ya lo hizo notar R. Carballo Calero: CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da literatura galega contemporánea, op.cit., p.638.
- (337) LÓPEZ CID, José Luis, "Vicente Risco nunca dejó de ser galleguista" (Polémica conferencia de... en el Ateneo), La Región, Orense, 14 de mayo de 1981.
- (338) RISCO, Antón, Pensamiento de Vicente Risco, Edit. Alvarellos, Lugo, 1978. RISCO, Antón, "El escritor vicente Risco", Orense, Orense, 1981, pp.61-78.
- (339) BEIRAS, "Vicente Risco e Nós. Notas pra unha leria", Grial, nº20, abril-maio-xunio, 1968, pp.162-183.
BOZZO, Alfonso A., Intelectuais e galeguismo, Akal, Madrid, 1977.
CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da literatura galega contemporánea, op. cit.
" " " , "A obra literaria de Vicente Risco", Orense, Orense, 1981, p.14.
Aquí se muestra más flexible, a pesar de haber tratado fríamente, cuando no atacado, a Risco en su obra anterior. Pero sigue pensando que el más interesante es el Risco galleguista.
OTERO PEDRAYO, Ramón, "Lembranza do mestre Vicente Risco", op.cit.
- (340) BERAMENDI, Justo G., "A idea da historia en Vicente Risco", op.cit., p.34. Sin embargo le dedicaría un importante ensayo: Vicente risco no nacionalismo galego, op. cit.
- (341) J/usto/ G. B/ERAMENDI/, "Vicente Risco", en Enciclopedia galega, op.cit.
- (342) PEREZ PRIETO, Victorino, A Xeración Nós (Galeguismo e relixión), "Agra Aberta", nº4, Galaxia, Vigo, 1988.

(343) Vid. Bibliografía General.

(344) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op. cit., p.129: "(...) la parcialidad, subjetivismo y carencia de criterio analítico invalidan el contenido de esos dos breves trabajos motivados, principalmente, por un peculiar sentido de lo que debe ser el afecto o la lealtad a la memoria de una persona y que consiste en ocultar lo evidente o negar, sin más argumentos que la simple negación, testimonios de toda solvencia y perfectamente documentados."

(345) "No se olvide que en los primeros momentos de la guerra civil, desde algún sitio, y por escrito, se pidió la cabeza de Risco", dice José Luis LOPEZ CID en "Vicente Risco nunca dejó de ser galleguista", op.cit.

(346) RISCO, Vicente, Las Tinieblas de Occidente, op.cit., p.11.

"Risco", Espiral, periódico independentista de información e debate, nº17, Porto, Xaneiro/Febreiro, 1986.

(347) RISCO, Vicente, "Del respeto a los muertos" (en "Arte y Letras"), La Región, nº16.081, Orense, domingo, 29 de octubre de 1961, p.7.

CAPITULO III- VICENTE RISCO Y LA LITERATURA PENINSULAR.

III.1. LA LITERATURA GALLEGA DURANTE EL PRIMER "REXURDIMENTO".

Introducción.-

El Renacimiento de la literatura en lengua gallega tiene lugar, tras cuatro siglos de decadencia, en el contexto propiciatorio de los movimientos regionalistas románticos, cuya primera manifestación se produce en Cataluña, desde donde irradiará a regiones con un fuerte carácter tradicional, como Galicia y el País Vasco. El Padre Blanco García, como tantos otros eruditos del siglo pasado, dará cuenta de este hecho:

"Extraño fenómeno y singular anomalía los que admiramos en esta Europa del siglo XIX, impulsada, de una parte, por la tendencia a la supresión de fronteras y la unificación de las razas y nacionalidades, y empeñada, a la vez, en rehabilitar organismos políticos, lenguas, tradiciones y costumbres muertas."(1).

Todos coinciden en señalar como primera en la literatura en gallego la edición en 1853 de La Gaita Gallega, de Juan Manuel Pintos, que ya se viera precedida de publicaciones en la prensa desde principios de siglo, como las que forman parte de la llamada "literatura patriótica".

Habría quedado aislado el libro de este poeta, de no ser por el Album de la Caridad (2), valiosa pieza arqueológica del "Rexurdimento", que nos muestra la adaptación en Galicia de los "Jocs Florals" catalanes. Al decir de la Pardo Bazán, tal adaptación degenerará pronto en vulgares certámenes, dando ello prueba de la superioridad del Renacimiento Catalán. A pesar de

ello, el Album dará paso a un grupo de poetas que abre el camino de Rosalía, Curros y Pondal, quienes dotan al joven movimiento literario de categoría clásica, tal como se encarga de señalar muy pronto Murguía.

Junto a la existencia de estos modelos que imitar, por los mismos años se pone en conocimiento de al menos una parte del público el pasado literario caído en olvido durante los siglos de decadencia. El Padre Sarmiento ya había dado noticia de la poesía gallego-portuguesa medieval, al hacer pública la Carta-Prohemio del Marqués de Santillana (3). Pero de centenares de trovadores sólo alguno había quedado en el recuerdo por acción de la leyenda, como Macías "O namorado". Y la categoría nobiliaria de Alfonso X El Sabio le alzaba erróneamente como el más antiguo de los poetas en gallego (4). Es decir, había un conocimiento escaso e indirecto de ese legado medieval: según el Padre Blanco, sólo se conocían algunos fragmentos del Códice Vaticano. E incluso seguirá siendo superficial este conocimiento aún después de las primeras publicaciones de los Cancioneros (5), que a continuación se refieren:

-1875, Halle, Biblioteca Vaticana.

-1878. Teófilo Braga lleva a cabo la edición crítica del Cancionero citado.

-1880. Edición, por la Real Academia de la Lengua Española, bajo dirección del marqués de Valmar, de las Cantigas a la Virgen, de Alfonso X El Sabio.

-1904. Edición del Cancionero de Ajuda, por Carolina Michaelis.

El redescubrimiento de la lírica medieval sirvió de refuerzo al auge alcanzado por el Rexurdimento -al menos en su producción poética-, pero también bastó para buscar una justificación a los

que lo veían como un movimiento restaurador: se pensaba que no se hacía más que rehabilitar un patrimonio poseído en épocas pasadas.

La Crítica Literaria Gallega en el siglo XIX.-

En general, los estudiosos en el s.XIX de la "literatura regional gallega" consideraron, con acierto, la interrelación entre lengua, literatura y política en el fenómeno del "Rexurdimento" gallego y, en mayor o menor medida, dedicaron sus páginas a la confluencia de sucesos como la invasión napoleónica en Galicia y el nacimiento de una literatura semi-popular de combate; la revuelta de A. Faraldo en 1846 y los primeros libros sobre la historia de Galicia; la influencia del cada vez más potente "catalanismo" y la creación de la Liga Gallega y la Academia de la Lengua,...

Veremos ahora algunas de las consideraciones más importantes en las que entraron los eruditos del s.XIX cuando se enfrentaron con el resurgir de la literatura gallega. Aclararemos antes que estos comentarios originaron discusiones y puntualizaciones de toda índole, lo que pone de manifiesto el largo y difícil camino de la constitución del gallego en lengua literaria, como lo muestra el estudio de Xesús Alonso Montero (6): No sólo hubo polémicas literarias, sino también las que giran en torno a su origen y parentesco con el castellano, así como a su esplendor medieval y, lo que se consideraba más importante, a su hipotético futuro.

El Padre Blanco García advierte cierto carácter artificial de la literatura en su origen -y en algunos de sus representantes- a pesar de los valiosos frutos producidos con posterioridad (7). No sólo se achaca esta "artificialidad" a la imitación de la labor literaria catalana, sino también a un hecho que ya llamó la

atención a Emilia Pardo Bazán, cuyos juicios en esta materia siguieron repitiéndose hasta entrado el siglo XX: la "reconstrucción artificiosa" a partir de la traducción de otra lengua, el castellano, por tener las clases cultas olvidada el "habla antigua" (8).

Emilia Pardo Bazán suscitará con esta afirmación una larga polémica, avivada entre otros, por M. Murguía, y que no dejará tranquilas las conciencias de la clase culta en Galicia hasta pasados algunos años. Asimismo, el prestigio de doña Emilia servirá de arma a quienes no ven con buenos ojos la práctica de una literatura en gallego. Uno de ellos, Leopoldo Pedreira, añade a su sentencia este comentario:

"Las lenguas son organismos vivos y no pueden ser sustituidas ni por seres artificiales ni por cadáveres galvanizados." (9).

En todo tipo de juicio expresado por los estudiosos del siglo XIX entraban consideraciones morales y políticas de gran peso (10). De este modo, Pedreira se declara antirregionalista (aunque matizaba diciendo que era, desde luego, un curioso de cuestiones regionalistas) mientras que Pardo Bazán ve en el nacimiento de las literaturas regionales el germen del separatismo causante del malestar que entonces vivía la patria española. El Padre Blanco, por su parte, manifiesta su filiación con respecto a un regionalismo tradicionalista, opuesto al centralismo heredado del espíritu de las Cortes de Cádiz. Todos estos condicionamientos extraliterarios tenían enorme validez entonces. Pero no podemos desligar de ellos el juicio meramente estético o filológico, dado que el resurgir de estas literaturas locales no fue, como se ha dicho antes, un fenómeno exclusivamente literario. Ya vimos cómo

advirtieron aquellos eruditos la influencia mutua que entre lengua, literatura y política se produjo en el "Rexurdimento", si bien algunos apasionados de más, como el mencionado Pedreira, opinarían que el regionalismo gallego era meramente literario, "y aún en este concepto, de escasa importancia" (11).

No hay duda de que la polémica del s. XIX acerca de la existencia o no de una literatura gallega entraba de lleno en la cuestión de la lengua. En "¿Idioma o dialecto?", Pardo Bazán asignaba al gallego la denominación de "patois", por la que se entendía "lengua antigua venida a menos", en este caso no hablada por quienes la escriben, a diferencia del catalán o provenzal(12).

Galicia era una región lingüísticamente bilingüe, en la que el castellano oficial había dejado relegado al gallego a una situación de "diglosia", hablado sólo por la clase rural, inculta y empobrecida económicamente. Esta circunstancia alejaba la región de la situación catalana, al no existir más que una pequeña burguesía no industrial, en contacto con el campo. Precisamente en esta burguesía recaía la empresa del "Rexurdimento". En sus manos se encontraba la recuperación de una lengua perdida por circunstancias históricas concretas.

El punto de partida de la constitución literaria del gallego la encuentran los iniciadores en la ambigüedad que Emilia Pardo Bazán hallaba en la situación lingüística de Galicia, cuando se le aplicaba la máxima de Juan de Valdés:

"Todos los hombres -cita la autora- somos más obligados a ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres, que la que nos es pegadiza y aprendemos en los libros." (13).

¿Cuál es esa lengua para los gallegos? Manuel Murguía, contrario a la opinión de la Pardo Bazán, afirma en el discurso de inauguración de la Real Academia Gallega, en 1906, que tal ambigüedad no existe, y añade:

"El idioma de cada pueblo es el característico más puro y más poderoso de la nacionalidad. Gentes que hablan la lengua que no les es propia, es un pueblo que no se pertenece." (14).

De hecho, ningún regionalista puso nunca en duda a lo largo del "Rexurdimento" que el concepto de pueblo ("nación" se dirá poco después) se sustentaba, sobre todas las cosas, en la existencia de una lengua autóctona: "Léngua distinta -dí o aforismo político-acusa distinta nacionalidade" (15), son palabras del mismo Murguía. Y sólo una lengua alcanza dignidad y peso histórico cuando da lugar a una literatura culta. De ahí el empeño, casi mesiánico, de crear un verdadero cimiento literario. Esta sería la clave de la empresa regionalista por parte de los representantes del "Rexurdimento" político, heredado de la generación de Faraldo. Entre esos representantes, una vez más valoramos la aportación de los críticos e historiadores de la literatura de la época que, como A. González Besada, el autor de la primera historia de la literatura gallega, en 1887, sostendría la identidad idioma-nación:

"Si el idioma es el lenguaje oficial de una nación, también el gallego fue idioma, porque también fue nación independiente. Hoy la nación murió, pero la lengua vive y si perdió la categoría que un tiempo tuvo, no descendió tanto que pueda confundirse con esas degeneradas lenguas, faltas de vida propia, que llevan la humilde y denigrante nominación de dialectos." (16).

Características propias de la Literatura Gallega.-

Ponen las bases Alfredo Brañas y Manuel Murguía, aunque, como afirma R. Carballo Calero, es el historiador José Vereja y Aguiar el

primero en sostener la tesis del "romanticismo" propio de la tierra gallega, en su Historia de Galicia, de 1838.

Alfredo Brañas, en El Regionalismo (1889), dedica un capítulo a la "Historia del Renacimiento de la literatura gallega". En él pasa revista a los estudios publicados sobre el tema, que no le merecen apenas consideración porque "o son incompletas (las historias de la literatura) o carecen de método en la exposición, de modo que parecen más propias de aficionados, que de literatos o críticos" (17). Hace una clasificación de las obras existentes, atendiendo a los géneros literarios y, al llegar a la novela, señala sus dos temas principales:

-el humorismo amargo.

-la morriña.

Hay que tener en cuenta que Brañas incluye también las obras narrativas escritas en castellano por autores gallegos.

En cuanto a la aportación de Manuel Murguía, podemos acudir al estudio que sobre él realizó el propio Vicente Risco (18). Según nuestro autor, la idea central de Murguía, la "nacionalidad gallega", siguió varias vías de demostración, de las que ya hablamos en el capítulo anterior:

- a) Etnica.
- b) Geográfica.
- c) Idiomática.
- d) Histórica.

Del primer elemento se deriva, según Risco, el Romanticismo de la literatura gallega; del segundo, la influencia de la naturaleza del país en esa literatura, sobre la que Murguía habla sólo al tratar a Rosalía de Castro.

Como complemento del Romanticismo podríamos añadir la influencia del supuesto étnico en lo que llegaría a ser, por ejemplo, el tema central de la poesía de Eduardo Pondal, discípulo de Murguía (con quien compartiría las tertulias de la "Cova Céltica") y lector, a través de traducciones francesas (19) de los poemas de Ossian. El "celtismo", como movimiento político-cultural de base racial, contaba con los antecedentes de Bretaña (1843) y con su paralelo en el "panlatinismo" de F. Mistral (1854), tal como muestra J.L. Varela (20). Estos movimientos encuentran una importante base teórica en el ensayo del conde de Gobineau ...sobre la desigualdad de las razas humanas (1855), que Murguía conoció y asimiló, según afirma Risco.

Aún así, A.Sánchez Moguel habla del "celtismo" como una fantasía inventada por José Vereá Aguiar, a quien siguen L. Martínez Paadín, B.Vicetto, M.Murguía, Pazos y Pereira (21).

Igualmente, el padre Blanco García, al referirse en 1896 al carácter que la literatura en gallego estaba adoptando en esos momentos, mencionaba la contribución de las obras sobre historia regional de Vereá Aguiar, Martínez Paadín y Vicetto :

"(...)desprovistas de espíritu crítico, sobre todo la última, en que se registran las más estupendas novedades, e inspiradas por el mal entendido espíritu provincialista. Algunas exageraciones contenidas en estos libros cundieron hasta convertirse en tópicos, que hoy repiten autores de buen criterio, extraviados por la corriente de la moda." (22).

En contra de ello, seguidores de Murguía, como J.A. Parga Sanjurjo aducen pruebas que avalan la influencia del celtismo en la literatura de la región: en el caso del autor mencionado, tales pruebas consisten en restos prehistóricos, ciertos rasgos étnicos de los moradores de la tierra gallega, la toponimia y la similitud

entre la obra de los poetas gallegos y los cantos bárdicos bretones(23).

De nuevo vemos repetirse el esquema de Manuel Murguía en la tesis de Juan Barcia Caballero. En su "Discurso-Contestación" a Amador Montenegro, con motivo de su ingreso en la R.A.G., le reprocha a éste el no haber ahondado en lo que considera características de la poesía gallega (24):

-La nota subjetiva, como condición de la raza: "Romanticismo de boa lei".

-La nota descriptiva, por influencia de la tierra.

Un año después, Eugenio Carré (no sabemos si ya en la edición de 1903 hablaría del tema) dedica unas palabras al "santo amor al terruño", como tendencia significativa de los poetas gallegos, y al "ossianismo" de Pondal. Pero la novedad es que añade una característica, como superación de las conocidas anteriormente:

"Muchos, los más por referencias, consideran como característica de la poesía gallega lo sentimental y picaresco (Carré sigue, como vemos, el esquema de Brañas). Andan un tanto equivocados en sus apreciaciones. Si en sus enseñanzas tal renacimiento actual fue, como no podía menos de ser, así, hoy se ha hecho, como tenía que suceder por la fuerza incontrastable de los sucesos, poesía de combate en que se lucha por ideales modernos." (25)

Así es como se van asentando en el primer "Rexurdimento" las características propias de la literatura gallega, en lo que se refiere, al menos, a la poesía. No encontramos más que alusiones a este género. Nadie, excepto Brañas, se ocupa de la prosa, y es que era prácticamente inexistente la narrativa en lengua gallega. No así la escrita en castellano, que Brañas incluye en la "Historia de la Literatura Gallega" y que comprendería las novelas de la Pardo Bazán, Benito Vicetto y el propio Murguía.

Finalmente, entre todas estas afirmaciones sería preciso distinguir, por un lado, las de aquellos autores que establecen características a partir del análisis de lecturas concretas (son los menos), y por otro, las de teóricos como Murguía y Parga Sanjurjo, que fijan a "a priori" orientaciones determinadas que luego desean ver cumplidas en la literatura gallega. Hay unas palabras de este último autor que se refieren claramente a esta cuestión:

"Tales son, en suma, los ideales que debe perseguir la literatura gallega, si ha de inspirarse en los principios que le señala la filosofía del arte, y si no lo hace así, será una literatura incolora, exótica, enteca y aun infecunda, (...)" (26).

Ciertamente, se había desarrollado una labor poética importante, cuando aún la lengua gallega carecía de gramática o diccionario (27). Sabido es que la lírica suele ser la primera manifestación de una literatura primitiva, y que la prosa requiere un mayor enriquecimiento de la lengua utilizada. Pero las especiales circunstancias del desarrollo del "Rexurdimento" hicieron acuciante la necesidad de una prosa que desmintiera los juicios de Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Pedreira:

"Quizá por estas razones -aludía a la "reconstrucción artificiosa" de la lengua literaria gallega-, fuera de un ensayo de drama y otro de novela, obras respectivamente de Francisco María de la Iglesia y Marcial Valladares, la literatura regional, que yo sepa, no ha producido sino poesías líricas, como sucede también al bable asturiano y al euskara." (28).

"El gallego es un dialecto incapaz para la prosa y la poesía dramática y narrativa".(29).

Con respecto al teatro, contamos con la valiosa información que nos proporciona el autor Galo Salinas a finales del s.XIX, en un catálogo de piezas dramáticas en gallego, que comienza con dos

obras bilingües del primer cuarto de siglo (30). Galo Salinas no cree que sea la escasez de dramaturgos lo que dificulta el desarrollo del arte dramático gallego, sino la absoluta carencia de actores. El idioma, a su juicio, no ofrece tampoco trabas: la explicación está en la "cortedad" que ha habido, y todavía hay, para hablar en gallego. Y esa cortedad impide la aparición de ensayos dramáticos importantes. Salinas concluye afirmando que la influencia del Regionalismo puede ser beneficiosa para el teatro gallego. Con todo, harían falta sociedades de protección, como el ya existente "Liceo Brigantino".

Según R. Carballo Calero, la primera muestra de prosa del "Rexurdimento" es también la obra de Pintos, A Gaita Galega, libro misceláneo de carácter didáctico. Carballo encuentra más calidad en la prosa que en la poesía de este autor. Y sostiene que aquella posee un léxico y sintaxis más ricos que los de sus predecesores, Boado Sánchez y Fernández Neira, de comienzos de siglo.

En efecto, se propiciaría primero el desarrollo de una prosa didáctica u oratoria, para seguir con la prosa narrativa: Tras el libro de Pintos, no encontramos prosa redactada en gallego en el citado Album de la Caridad, pero sí en los prólogos a las obras en verso de Rosalía de Castro (1863 y 1880), de tan importante repercusión como su propia poesía. No olvidemos tampoco que Rosalía es autora de una narración corta en gallego, que no se llegó a publicar hasta después de su muerte. Se trata de Conto Galego, editada en 1923(31).

En la Gramática de Francisco Mirás (1864) y en El idioma Gallego de Antonio de la Iglesia, tenemos muestras de prosa didáctica. Este último libro, publicado en 1886 contiene un texto en prosa con fecha de 1861, según vemos en la antología, Prosa Galega, realizada

por la cátedra de Lingüística y Literatura Gallega de Santiago (32). Esta recopilación añade algún otro texto anterior a 1880, como el de José Domínguez Izquierdo, de 1858, cedido por Filgueira Valverde.

Mencionemos, por último, uno de los primeros libros que, según José Luis Varela, se ocupan en gallego de la historia de la literatura gallega: Resume da Historia de Galicia, de Florencio Vaamonde Lores, aparecido en La Coruña en 1899.

Llegamos así al año 1880, fecha en que se publica el primer libro de prosa narrativa gallega. Se trata de Maxina ou a filla espúrea de Marcial Valladares Núñez (34), autor de dos novelas más en castellano: Asela y Los Tres Expósitos, y de un valioso Diccionario gallego-castellano, de 1884. Maxina es una excepción en la historia de la narrativa en gallego por dos motivos: el hecho de ser una novela, cuando lo más frecuente a partir de su edición es la narración corta; y su adscripción al subgénero romántico folletinesco, del que apenas sí encontramos otras realizaciones.

La aparición de Maxina no bastó para saciar los anhelos de prosa gallega. De hecho, hasta la década siguiente no hallamos otras publicaciones de narrativa, y en modo alguno podemos considerarlas continuadoras de esta primera novela. Por eso, algunas voces tardías, ya en el tránsito hacia el siglo XX, piden urgentemente la revitalización en el cultivo de la prosa, o simplemente señalan como anomalía la falta de publicaciones.

Valentín Lamas Carvajal, en el prólogo a Gallegada (1887) es el primero en denunciar esta carencia, como bien señala Fernández del Riego en la Historia da Literatura Galega. Dice Lamas en su libro:

"Un libro de prosa galega facíase preciso agora que alá lonxe nos hourizontes d'o porvir parês que

escomenzan á refulxir os albores d'a nosa rexeneración"(35).

Años más tarde, en 1894, aparece la novela Ferruxe, en cuya introducción su autor, Aurelio Ribalta, explica por qué se necesita una prosa en gallego. Extraemos un fragmento:

"Si un idioma sirve pra as altitudes ou pra as delicadezas da poesía, moita máis servirá pra as menos asovallantes necesidás e percisiós da prosa.- Que o idioma non está inda traballado e afeito? Pois traballalo. Non vos hai mais." (36) .

Revisando el orden cronológico de las novelas y relatos cortos en gallego, podemos seguir la clasificación de José Luis Varela (37), que distingue tres períodos en el Renacimiento gallego del s.XIX:

1) De "formación", a través de lo que el autor llama "fecundo fracaso" de los primeros objetivos: coincide con el reinado de Isabel II, entre 1834 y 1868.

2) De "estabilidad", entre 1871 y 1885. De Amadeo de Saboya hasta la Restauración con Cánovas, pasando por la I República.

3) De "consolidación", entre 1886 y 1906, coincidiendo con la Regencia de María Cristina.

Es claro que esta división considera supeditado el desarrollo del "Rexurdimento" a la marcha de la política general, y en concreto, al vaivén de disposiciones gubernativas de distinto signo, sufrido durante la segunda mitad del siglo pasado.

Cada período está dominado, según Varela, por una promoción distinta: El primer intento novelístico en gallego, el de Marcial Valladares en 1880 se sitúa en la 1ª Promoción, junto a las novelas en castellano de B. Vicetto, A. Neira Mosquera y Amado Salazar. En la 2ª Promoción, al lado de Murguía y Rosalía de Castro, tenemos

los relatos bilingües de Ricardo Caruncho, en 1864, que la crítica coetánea (38) estimó ofensivos para las ideas rexurdentistas, puesto que el gallego es hablado por los personajes de ínfima categoría social en las historias que se narran. En la 3ª Promoción aparece E. Carré Aldao, pero sus novelitas son tardías, de comienzos de siglo. No hay arranque definitivo hasta el grupo "Epígonos", a la zaga de estas tres promociones. Entre ellos destacan H. Pérez Placer, A. Vázquez Taboada, A. Ribalta y M. Amor Meilán; este último, con Xuana, novela citada por E. Carré y que nadie ha visto, que sepamos, todavía.

Nómina de obras narrativas publicadas en el primer "Rexurdimento"(1864-1916).-

<u>FECHA</u>	<u>AUTOR</u>	<u>TITULO</u>	<u>GENERO</u>	<u>IMPRENTA</u>	<u>LUGAR</u>
1864	CARUNCHO, Ricardo	<u>Contos da miña terra</u>	Cuentos	-	La Coruña
1880	VALLADARES, Marcial	<u>Maxina ou a filla espúrea</u>	Novela	"Ilustración Gallega y Asturiana"	Madrid
1880	ROMERO BLANCO, Francisco.	<u>Mariquiña e eu</u>	Cuento	"Revista de Galicia", nº 16	La Coruña
1882	PORTELA PEREZ, Francisco	<u>Notas descriutivas sobre as romarías en Galicia</u>	Cuadro de costumbres	Imprenta de Andrés Landín	Pontevedra
1887	LAMAS CARVAJAL, Valentín	<u>Gallegada</u>	Cuentos y cuadros de costumbres	La Región	Orense
1887	AMOR MEILAN, Manuel	<u>Os fillos d'a prava</u>	Novela("de costumbres")	Tip."Vda. Castañeira	Betanzos
1887	PEREZ PLACER, Heraclio	<u>Predicción</u>	Cuentos	-	-

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	IMPRESA	LUGAR
1888	VAZQUEZ TABOADA, Angel	<u>As noites n-o fogar</u> ("Colección de lendas e contos morás")	Cuentos y leyendas	Impr.de A. Amenedo Ponte	A Cruña
1889	VAZQUEZ TABOADA, Angel	<u>No fiandón, contos de todo-los cores.</u>	Cuentos	-	Lugo
1890	RODRIGUEZ BARREIRO, Lisardo	<u>Esbozos y siluetas de un viaie por Galicia</u>	Prosas de viaje y una leyenda	Andrés Martínez	La Coruña
1891	PEREZ PLACER, Heraclio	<u>Contos, lendas e tradicións</u>	Cuentos	Imp."El Eco de Orense"	Orense
1891	ROMERO BLANCO, Francisco	<u>Un amor que mata e outro que da vida</u>	Cuento	rev."El Fin de Siglo"	Santiago
1892	RODRIGUEZ LOPEZ, Jesús	<u>A cruz de salqueiro</u>	Novela	rev."Galicia" nums.3 al 9	La Coruña
1894	LOPEZ FERREIRO, Antonio	<u>A tecedeira de Bonaval</u>	Novela	Folletín de "El Pensamiento Gallego"	Santiago
1894	RIBALTA, Aurelio	<u>Ferruxe</u>	Novela corta	Andrés Martínez	La Coruña
1895	CHAS Avelino	<u>Aturuxos</u>	Cuentos, epigramas y cantares	-	La Habana
1895	PEREZ PLACER, Heraclio	<u>Contos da terriña</u>	Cuentos	Andrés Martínez	La Coruña
1895	LOPEZ FERREIRO, Antonio	<u>O Castelo de Pambre</u>	Novela	Folletín de "El Pensamiento Gallego"	Santiago
1896	ALVAREZ NOVOA, Francisco	<u>Pe das Burgas</u>	Cuentos	Andrés Martínez	La Coruña

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	IMPRENTA	LUGAR
1896	CARRE ALDAO, Uxío	<u>Brétemas</u>	Prosa(cuentos) y verso	"Emprenta e libr. Carré"	A Cruña
1898	CARRE ALDAO, Uxío	<u>Ravolas</u>	Prosa(cuentos) y verso	"Emprenta e libr. Carré"	A Cruña
1898	OTERO PIMENTEL, Luis	<u>Campaña de Caprecórneca</u>	Novela	"El Comercio Tipográfico"	La Habana
1899	VAZQUEZ, Manuel L.	<u>Horas perdidas (bilingüe)</u>	Prosa(cuentos) y verso	-	La Coruña
1899	PEÑA SALVADOR, Ramona	<u>Pregoeiro</u>	Cuadro de costumbres	-	Buenos Aires
1899	"XAN DE MASMA" /DELGADO LUACES, Patricio V.S./	<u>¡A Besta!</u>	Novela	"El Comercio Tipográfico"	La Habana
1899	BASA, Leopoldo	<u>¿Fixo ben?</u>	Cuento	-	Buenos Aires
1900	CAMBA, Francisco	<u>O Terruño</u>	Novela	"La Idea Moderna"	Lugo
1900	CAMBA, Farruco	<u>Novelas lóstregas. (Amor de pai)</u>	Cuentos	"Revista Gallega", nº264	La Coruña
1901	PEREZ PLACER, Heracleio	<u>Veira do lar</u>	Cuentos	impr."El Eco de Santiago"	Santiago
1903	FORT ROLDAN Nicolás	<u>A Terriña (bilingüe)</u>	Novela	rev."El Eco de Galicia"	Buenos Aires
1904	CAMBA, Francisco	<u>No Hespital</u>	Cuento	"La voz de Mondoñedo"	Mondoñedo

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	IMPRENTA	LUGAR
1905	LOPEZ FERREIRO, Antonio	<u>O niño de pombas</u>	Novela	"El Eco de Galicia"	Santiago
1906	RODRIGUEZ RODRIGUEZ,	<u>Os bizcoitos do crego</u>	Cuento	"La voz de Mondoñedo"	Mondoñedo
1907	RODRIGUEZ RODRIGUEZ, Manuel	<u>A boda do grilo</u>	Cuento	"El Eco de Galicia"	-
1907	RODRIGUEZ RODRIGUEZ, Manuel	<u>O Pantasma</u>	Cuento	"El Eco de Galicia"	-
1908	RODRIGUEZ LOPEZ Manuel	<u>Gallegadas</u>	Verso y prosa: cuentos, tradi- ciones y costumbres	Impr.de Ricardo Rojas	Madrid
1908	VIDAL, (RODRIGUEZ) Manuel	<u>Don Porrazo o Mi cubierto de plata(A guisa de novela de costumbres gallegas)</u>	Novela	Tip. de la rev. de Ar- chivos	Madrid
1909	ASIEUMEDRE (LUGRIS FREIRE, Manuel)	<u>Contos de Asieumedre</u>	Cuentos (cos- tumbristas, mo- rales, etc.)	Tip. y Libr. L.Lorman	La Coruña
1910	MONTERO, Javier	<u>Monicreques</u>	Cuentos	Tip. "El Eco de Santiago"	Santiago
1911	POTEL PARDAL, Francisco	<u>Costumes da terriña</u>	Novela	Impr.del Seminario C.Central	Santiago
1916	RIVERO, Rogelio	<u>Funqueirazos, contos gallegos</u>	Cuentos		Ponteareas

Son pocos los títulos, y menos las tendencias seguidas en estas novelas, por lo general de tan escasa extensión, que en muchos casos es discutible su adscripción a tal género -adscripción

avalada tan sólo por la aclaración del propio autor a modo de subtítulo, y que un estudio detenido pondría en duda-. Sobre este asunto, Eugenio Carré, al dedicar en su Literatura Gallega un capítulo y todo un apéndice a la producción en prosa narrativa, señala cómo esa escasa producción abarca únicamente el género corto o cuento, y se pregunta por las causas:

"Tal vez radique el que no se aclimate la prosa en los tiempos actuales, poco propicios para ella.(...) De ahí la predilección por las breves narraciones y los relatos dosimétricos al uso, que van teniendo la concisión de las notas telegráficas, y que en los escritores gallegos se anticipó, antes que en otros de la península, en lo que se entiende hoy por novelas cortas" (39).

Admitiendo su entidad como novelas, observamos en ellas el predominio de la tendencia costumbrista. Este es un fenómeno natural si analizamos el desarrollo de otras literaturas regionales, y explicable también en las postrimerías del Romanticismo, momento en que se cultiva el cuadro costumbrista como tránsito hacia el Realismo.

Otras tendencias, de menor representación, serían las de la novela folletinesca de corte romántico y asunto contemporáneo, es decir, Maxina y su seguidora A cruz de salgueiro; y el naturalismo en versión española de ¡A Besta!, condenada en su tiempo por motivos morales (40). Naturalistas o realistas fueron igualmente las narraciones de Pérez Placer y Alvarez de Nóvoa. Con todo, el costumbrismo aparece desde un primer momento, siendo un considerable ingrediente en Maxina y en ¡A Besta! (no olvidemos su subtítulo, "Novela de costumbres gallegas") y llegará a su exageración, rayana en un folklorismo superficial, en las

colecciones de cuentos que completan el panorama narrativo hasta el ocaso de este primer "Rexurdimento".

Hemos dejado para el final el subgénero histórico cultivado por Antonio López Ferreiro, continuador de la línea romántico-tradiconalista de Walter Scott. López Ferreiro, en su pasión por la reconstrucción arqueológica, se empeña también en la restauración de la lengua gallega. Y es así como su aportación a la prosa gallega se revela fundamental, hecho no reconocido hasta recientemente (41).

Si consideramos el contexto más amplio de la literatura en lengua castellana, no dejamos de observar la pobreza en técnica y asunto de la novela decimonónica en gallego, frente a las grandes producciones realistas y a las novelas "naturalistas" de la condesa de Pardo Bazán, en auge por aquellos mismos años. El declive de la novela gallega coincide con la prosa del "98" y las novelas modernistas de Ramón del Valle Inclán. Este factor contribuye a truncar la tarea apenas iniciada años atrás. Maxina surge cuando la novela romántica ha sido desbancada por la realista; mientras que la novela histórica, ya cultivada por Vicetto y Murguía en castellano, se había dejado de componer cuando López Ferreiro se dedica a ella, y más aún en su tendencia tradicionalista nostálgica, cuyas raíces se sustentaban en el Romanticismo más añejo.

Al final sólo quedará el costumbrismo, en las últimas publicaciones de cuentos gallegos, como curiosidad folklórica, coincidiendo con el comienzo de la novela del nuevo siglo en castellano.

Si a esto añadimos el hecho de que los grandes novelistas gallegos, como Pardo Bazán y Valle Inclán, escribieron en

castellano, dentro de la corriente general de esta literatura, se entiende mejor el ocaso de la novela gallega a principios del s.XX. Cabría preguntarse, por la misma razón, cuál fue el alcance de estas obras narrativas, así como de la literatura gallega en general. Es cuestión difícil de saber con certeza, pero podemos rastrearla a lo largo de las polémicas literarias, publicaciones periodísticas, actos y asociaciones diversas.

Todo hace suponer que el virtual lector en Galicia, ajeno a las cuestiones regionalistas, prefería la lectura en castellano, canalizada a través de una larga tradición institucional de cultura. Pocos pudieron permanecer indiferentes a los cercanos asuntos "locales", y bien es verdad que el "Rexurdimento" resultó ser toda una conmoción, pero no hay que olvidar a sus detractores, ni tampoco creer que el regionalismo contara con la misma expectación a lo largo de toda la segunda mitad de siglo. Las miras de los intelectuales pequeño-burgueses que huían de lo que ellos consideraban "falso provincianismo" seguían estando fuera de Galicia. La información cultural y literaria, también. Muestra de ello es la propia biografía de Valle Inclán, tan similar a la de muchos otros intelectuales que pasaron por Santiago.

Faltos de un guía impulsor, viejo y finalmente desaparecido Manuel Murguía, el "Rexurdimento" del siglo XIX parece declinar. La literatura gallega todavía es objeto de estudio del tantas veces mencionado E. Carré Aldao, que en 1903-1911 y 1915 da a luz sus mejores libros, alentados por el espíritu regionalista (42).

Pero, al mismo tiempo que los grandes poetas del s.XIX se elevan definitivamente a la categoría de los clásicos, la producción contemporánea -tanto en prosa como en verso- está extinguiéndose. Por eso, Eugenio López Aydillo, compilador de Las mejores poesías

gallegas, en 1914 sostiene que "el momento actual es de decadencia"

"(...) Y todos los que, en fin, forman la pléyade genial de poetas gallegos del pasado siglo, que hicieron pensar, llenos de esperanza, en la renovación de pasadas grandezas, sueño hoy dolorosamente desvanecido al ver la decadencia a que ha llegado la lírica regional, muertos aquellos poderosos espíritus." (43).

El historiador de la literatura Angel Salcedo, en su libro de 1917 (44) apoya esta afirmación, pues considera también él agotada la literatura gallega:

"Hay ya en la poesía gallega demasiadas romerías, demasiada emigración y demasiada malicia y socarronería de campesinos, demasiada tristeza céltica y demasiadas declaraciones de carácter social y político. La generación anterior agotó estos argumentos."

III.2. LA LITERATURA GALLEGA DURANTE EL SEGUNDO "REXURDIMENTO".

"A Xeración do 16".-

"¿Quiénes, entre los que ahora llegan, ocuparán los puestos tan deseados y hoy desiertos?"

Así clamaba Uxío Carré Aldao en el prólogo a la edición de su Literatura Gallega de 1911, ante la decadencia en que iba entrando el "Rexurdimento".

El vacío lo iba a llenar pronto uno de los grupos intelectuales y políticos más importantes de la Galicia contemporánea: la generación de 1916. Su promotor o guía fue Antón Vilar Ponte, a quien las circunstancias iban a dotar de un aura mesianista, casi sebastianista, según la opinión de Ramón Cabanillas (45). En efecto,

en Vilar Ponte recaería la tarea de continuar la empresa iniciada en el siglo anterior y ahora claramente nacionalista, cuando el sentimiento de la "Renascencia" estaba dormido y sólo quedaba el recuerdo amable de los precursores. Sobre el papel de guía llevado a cabo por Antón Vilar, su hermano Ramón cita unas palabras de Castelao:

"Alfredo Brañas xa morrera e a nosa terra deixábase assimilar estúpidamente, sin azos pra revivir(...). Eu d'aquela tíñame polo derradeiro superviviente de unha Patria suicida. E foi n'ise intre cando chegáu a mín a voz de Antón, voz que xuntóu a unhos cantos 'bos e xenerosos' que non-os coñecíamos, pro que dende entón ficamos trabados por unha irmandade que ningún acontecemento pode romper xa. O nome de Antón siñifica pra min o orixen do galeguismo"(46).

La generación del 16 nace dentro del clima creado por la 1ª Guerra Mundial y sus consecuencias: en contra de los imperialismos, se pide una reorganización del Estado. Una vez más, Galicia sigue la iniciativa nacionalista catalana, a la que se une el impulso cercano de los precursores.

Los objetivos de Vilar Ponte eran mucho más ambiciosos que los del primer "Rexurdimento", en que

"A nosa lingua, a nosa lírica, as cousas da Historia eran estudadas e tratadas por algunhos moi poucos, galegos, como feitos arqueolóxicos." (47).

Consistían en la recuperación definitiva de la cultura gallega (48) por medio de un programa nacionalista que pedía a sus colaboradores un único requisito: el amor a Galicia, por encima de ideologías.

La iniciativa de Antón Vilar Ponte se da a conocer a través de un artículo sin firmar aparecido en La Voz de Galicia el 5 de enero de 1916. Este artículo está motivado por una encuesta sobre el uso

del gallego en las escuelas, que Aurelio Ribalta había dirigido desde su revista Estudios Gallegos, de Madrid (49). El autor propone en él la creación de una Liga de Amigos del Idioma, a lo que el propio Ribalta se apresura a responder con estas palabras:

"La iniciativa en la constitución de la Liga es un honor que corresponde íntegro al iniciador de la idea. Sea él quien tenga la merecida satisfacción de llevarla a la práctica". (50)

Aurelio Ribalta no es sólo uno de los primeros en animar al anónimo autor de la propuesta, sino que de la misma manera trata de "comprometer" a otros partidarios virtuales de la Liga, como Alejandro Pérez Lugín y E. López Aydillo, que ya habían publicado sendos artículos, bajo los títulos de "Falade Gallego" (en La Voz de Galicia, 16 de enero) y "Los nuevos rumbos" (En Estudios Gallegos, nº 6), respectivamente. A estos trabajos se sumaría el de Amador Montenegro Saavedra, publicado también en la revista de Ribalta, en febrero de ese mismo año. Montenegro incita directamente a Antón Vilar Ponte, al apuntar el hecho de que faltó en el "Rexurdimento" del s.XIX un individuo que guiara los anhelos comunes. Por otro lado propone que la prensa gallega se comprometa a publicar al menos una vez por semana "algo" en gallego. Esta idea se la atribuye a Manuel Pardo Becerra, colaborador suyo en la redacción del periódico regionalista finisecular A Monteira (Lugo, 1887).

No todo serían ánimos, si leemos a Ramón Vilar Ponte, quien afirma que el artículo de su hermano suscitó una controversia que el autor quiso dar por terminada con la publicación de su folleto "Nuestra afirmación regional" (51). Pero son tantos los apoyos, que la idea cuaja el 18 de mayo de 1916, en la primera reunión encaminada a la fundación de una "Irmandade da Fala". Nombres como los de Manuel Lugo, Cabanillas y Lois Porteiro son los primeros

en aparecer en esta asociación. La nómina de componentes de la "Xeración do 16" sigue con Alfonso R. Castelao, A. Lousada Diéguez, X. Quintanilla, R. Blanco Torres, X.V. Viqueira, Manoel Antonio y Lois Amado Carballo.

A la primera "Irmandade", de La Coruña, se van uniendo las de Santiago y otras poblaciones gallegas. Poco a poco los resultados de todas estas actividades darían pie a la creación de una "generación de la galleguidad", según palabras de Ramón Vilar Ponte. Para él, este fenómeno se puede considerar paralelo a la aparición del "Grupo del 98", generación españolista surgida en circunstancias similares (52).

Entre otras cosas, a la "Xeración do 16" se debe la renovación de la prensa gallega, a través de su boletín nacionalista A Nosa Terra (53); el primer diario galleguista, Galicia (de Vigo); y la revista Nós, en la que la empresa iniciada por Antón Vilar Ponte termina por adquirir carácter europeísta.

No podemos ocuparnos aquí de otros logros importantes en el terreno científico, en las artes plásticas, la música, el teatro, etc., para los cuales nos seguimos remitiendo al discurso de Ramón Vilar Ponte, citado más arriba. Sin embargo, nos detendremos en la aportación de esta generación a la literatura, y en especial, a la narrativa:

El perfeccionamiento de la prosa gallega se emprende, tal y como había sugerido Amador Montenegro, en el artículo periodístico. Por otra parte, y coincidiendo con el avance gigantesco que supone la revista Nós, se crean colecciones de novela corta: "Céltiga", "Lar", "Libredón"... De todo ello nos ocuparemos más adelante.

Por fin se entiende la regalleguización cultural como obra de muchos, canalizada a través de empresas editoriales como éstas. Ya

no clamarán individuos aislados, como lo hicieron Lamas Carvajal o Ribalta, o incluso Carré, en la etapa anterior. La lengua gallega se va consolidando, porque empieza a poseer una literatura completa. Y las palabras de Pardo Bazán dejan de pesar en las conciencias de los galleguistas porque ya no se consideran como un ataque. Sus opiniones, que tanto habían escandalizado a sus coetáneos regionalistas, son ahora aceptadas por los nacionalistas del siglo XX: Doña Emilia no hizo más que levantar acta de la situación real en que se encontraban la lengua y la literatura gallegas en su época. Esta denuncia sirve de acicate a la "Xeración do 16" para poner fin a esa situación.

Para ello deben ganar antes otra batalla: la del conocimiento de la literatura y lengua gallegas. A propósito de ello, Aurelio Ribalta, hombre del 16 forjado en la etapa anterior, había publicado en 1915 un artículo con el título de "Nuestro pasado literario". A raíz de una afirmación de Uxío Carré en Influencias de la literatura gallega en la castellana, acerca del desconocimiento del pasado literario, Ribalta confirma "que no sabemos nada de la literatura antigua" y que, si a ello añadimos que el estado de la Filología en esos momentos es primitivo, se impone la necesidad de enfrentarse con el problema con otro enfoque, que no sea el del método comparativo. Ribalta termina proponiendo lo que hoy llamaríamos "estudio sincrónico" del gallego:

"No estudiemos el gallego buscando su origen latino, estudiémoslo tratando de ver qué encontramos en él, y aceptando lo que encontremos" (54).

La narrativa gallega en la primera mitad del siglo XX: El Grupo "Nós" y las colecciones de novela corta (1919-1928).-

Los componentes del "Grupo Nós" son los creadores de la revista del mismo nombre, es decir, Risco, su director; Arturo Noguerol, su gerente; Castealo, su diseñador y director artístico.

El guía del grupo es sin duda Vicente Risco, recién convertido ideológicamente al Galleguismo, y con él, el grupo de amigos del llamado "cenáculo orensano", que pasan a constituir el núcleo de lo que se conocería después como "Generación Nós": Cuevillas, Otero Pedrayo y el antedicho Noguerol.

Con el paso del tiempo, la lista de colaboradores de la revista va aumentando. Se trata de personas de distinta procedencia y circunstancias ideológicas dispares, atraídas por la única condición que la empresa requiere, tal y como se expone en el primer número de la publicación, a modo de declaración previa: En efecto, el editorial, que lleva el nombre de "Primeiras Verbas", admite un pluralismo ideológico superable sólo por una doctrina de cooperación galleguista. Lo señalábamos ya en el capítulo anterior al hablar de "supraideología":

"Os colaboradores de NOS poden ser o que lles pete (...) con tal de que poñan por riba de todo o sentimento da Terra e da Raza, o desexo colectivo de superación, a orgullosa satisfacción de seren galegos." (55).

La nómina de estos colaboradores, como puede verse en el "índice de autores" que Fernández-Oxea ofrece en la edición facsímil de la revista Nós (56) cuenta, entre otros, con los nombres de Wenceslao Fernández Flórez, Eugenio Montes, R. Carballo Calero, E. Blanco Amor, J. Filgueira Valverde, Alvaro das Casas, Anxel Fole, A. Cunqueiro, etc.,... La extensa lista confirma, como apunta Ramón

Piñeiro (57) , el cumplimiento efectivo del fin propuesto por la revista Nós como "órgano de la cultura gallega". Ahora bien, está claro, y la crítica posterior lo irá confirmando aunque en medio de una gran vacilación, que la generación o grupo "Nós" está integrada sólo por el núcleo inicial que llevó a cabo el proyecto. Este núcleo estaría compuesto por dos subgrupos de distinto origen: por un lado, el conocido como "cenáculo orensano", cuyos componentes se encuentran unidos por lazos juveniles que los identifica con esa "juventud decadente" de que habla Risco. Por el otro, intelectuales que poco tenían que ver con el subgrupo orensano, como Lousada Diéguez, Cabanillas y Castelao, y que hallamos casi también desde un primer momento iniciando la tarea cultural de la revista "Nós". Estos hombres proceden de las "Irmandades da Fala", a las que también se han sumado tardíamente, pero cuentan con precedentes galleguistas. Esto explicaría en parte los choques entre el "cenáculo orensano" y algunos del conjunto originario de la "Xeración do 16", que consideran a aquéllos como nacionalistas advenedizos.

El "Grupo Nós" pertenece a la estela dejada por la "Xeración do 16", pero posee dentro de ella características propias: se trata de hombres de letras inmersos en la tarea nacionalista, y no al contrario. Constituye, por decirlo así, el estrato cultural del componente nacionalista gallego.

Ramón Piñeiro observa notables diferencias entre las "Irmandades da Fala" propiamente dichas, pronto convertidas en una "fuerza política pluridireccional" y el "Grupo Nós", fruto cultural de las "Irmandades", como lo sería más tarde el "Seminario de Estudos Galegos". Para ejemplificar esas diferencias basta comparar las

revistas Nós y A Nosa Terra, órgano político, esta última, de las "Irmandades" nacionalistas.

En cuanto al término "generación", aparece por primera vez aplicado a estos intelectuales en el editorial ya citado "Primeiras Verbas". El grupo que saca a la luz la revista se presenta como una generación, término que se había hecho familiar a los oídos de los que seguían la labor cultural de la revista Nós.

Como tal fue consolidado en el primer estudio conocido acerca del tema, titulado "A Xeneración de Risco" por su autor, el joven Carballo Calero, en 1934. Y así seguiría siendo aceptado por la crítica posterior, más preocupada por la composición del grupo que por la validez del término "generación".

El uso de esta designación se extendió, como es bien sabido, en la historiografía literaria del siglo XX, a partir de un ensayo de Ortega y Gasset sobre la teoría del alemán J. Petersen. Al ser aplicado a los hombres de la revista Nós se estaba pensando en el modelo de la "Generación del 98", con la que la "Generación Nós" es comparada en el primer estudio de Carballo Calero, en 1934:

"Unha xeneración tan interesante como a xeneración de Risco, ten pra nós unha siñificación semellante á ostentada pol-a chamada xeneración do 98 na cultura castelán" (58).

Incluso, ampliando el campo de aplicación, se repite esta comparación en el discurso de Ramón Vilar Ponte, "A Xeración do 16", referida a todos los integrantes de las "Irmandades da Fala", bajo la dirección de Antón Vilar Ponte:

"(...) a xêración da galeguidade, a xêración que nós, a imitanza do nome con que se coñece a xurdida na Hespaña a rentes do desastre colonial, desinhamos agora cō nome de xêración do 16, a que sirve de tídúo ao presente discurso ." (59).

Ramón Villar Ponte prefiere incluir la inicialmente conocida por "generación de Risco" en otra mas vasta, como hemos visto más atrás.

Para el presente estudio utilizaremos la expresión "grupo generacional", del que a veces emplearemos como sinónimo el término "generación", sin que esto deba inducir a confusión alguna. Se hará en la creencia de que la discusión sobre el tema está suficientemente superada en la actualidad.

La revista "Nós"-.

A) Antecedentes

Los antecedentes periodísticos de la revista Nós se hallan en las páginas literarias de El Noroeste, publicadas entre 1918 y 1919 con el nombre de "NOS, páxinas gallegas do diario da Cruña El Noroeste". Con ocasión del centenario de la revista Nós, Filgueira Valverde reveló en un artículo incluído en el último número-homenaje todos estos datos, más tarde ampliados por Alonso Montero (60). En estas páginas encontramos la colaboración de dos nombres clave: Castelao, autor de una cabecera que repetirá en la revista de 1920, con mayor complicación; y Risco, que da a conocer algunos de sus poemas primeros.

También se hallan antecedentes en A Nosa Terra, por lo menos, en lo que se refiere a la importancia dada a la literatura gallega desde sus páginas. Estamos en la segunda etapa de esta publicación, iniciada en 1909. A partir del año 1916 se redacta exclusivamente en gallego, y así continuará hasta su reaparición tras la Guerra Civil, en la ciudad de Buenos Aires. Constituye un antecedente directo de la atención prestada por Nós a la literatura autóctona, por el número y la calidad de las traducciones de fragmentos

literarios en gallego, así como por la publicación de creaciones originales, algunas de ellas tan importantes para el desarrollo de la prosa como los escritos de Castelao y la larga serie de cuentos, iniciada ya en la primera etapa de A Nosa Terra, que Manuel Lugrís, "Asieumedre", da a luz bajo el epígrafe "A carón do lar". De la misma manera se pueden considerar como claro precedente las noticias y críticas de las novedades producidas en el campo de dicha literatura.

Impresión y Administración de la revista "Nós".-

El primer número de la revista salió el 30 de octubre de 1920, bajo la dirección de Vicente Risco y la gerencia de Arturo Noguerol.

Comenzó tirándose en la imprenta de La Región de Orense, y terminó, por razones económicas, bajo la protección d la sociedad "Lar" de La Coruña, fundada por Carré Aldao y Anxel Casal. Este hecho tiene lugar en 1923, separándose la dirección, que seguía en Orense en manos de Risco y Castelao, de la administración, desempeñada en La Coruña por Casal. Después, este último trasladaría la imprenta a Santiago.

Resumiendo: los quince primeros números se imprimen en Orense. Hay un lapso de tiempo en que los tres números siguientes se imprimen en el taller de Pozas Cobas en Pontevedra. Entre julio de 1923 y julio de 1925 se interrumpe la edición de la revista. A partir de esta última fecha, en que comienza a imprimirse en La Coruña, se regulariza su salida y todos los números llevan la fecha del día 15, con bastantes vacilaciones en la forma de fechar(61). En mayo empiezan los números dobles, probablemente por dificultades económicas que van haciendo retrasar cada vez más la salida de la

revista, hasta el último número, el 144, que se publicó con más de un año de retraso.

Papel de Risco en "Nós".-

Vicente Risco, fundador y director literario de la revista, trabajó incansablemente por ella hasta en sus últimos números, cuando las urgencias y avatares políticos le sustraían de cualquier otra actividad.

Casi todos los números aparecían con un artículo de Risco sobre distintos campos culturales: ensayo de temas mitológicos, históricos, etnográficos, de historia y crítica literaria, etc. Como creador de la etnografía científica gallega, hizo de ella especialidad propia en la revista, así como Cuevillas se ocupó de la historia y economía, y Otero Pedrayo de la geografía. Sección fija era el "Arquivo Filolóxico e Etnográfico de Galiza", en la que Risco tenía, como se supone, un lugar preeminente. Esta sección desaparece a partir del número 125, tras la muerte de uno de los colaboradores más valiosos, Xurxo Lourenzo.

La crítica literaria se ejercía en el apartado "Os homes, os feitos, as verbas", con reseñas anónimas, firmadas tan sólo por las iniciales "V.R.", o con "Speradan Namaquizos", seudónimo que emplea Risco en otros trabajos.

Hay que tener en cuenta que todo lo que aparecía firmado por la redacción era, las más de las veces, obra de Risco. El estilo de estos textos, así como los temas preferenciales y afirmaciones expuestas en ellos nos lleva a la conclusión de que, por lo menos en sus primeros años, la revista Nós se encarnaba en Risco, como antes había ocurrido con La Centuria. Más tarde, el número de

colaboradores aumenta y se amplían los temas, cada vez más eruditos, a los que la revista da cabida.

La Crítica ante el grupo "Nós".

Nos limitaremos a extractar las aportaciones más importantes de los primeros estudios críticos sobre la generación "Nós":

1) Del ensayo de Vicente Risco "Nós, os inadaptados"(62), el primer acercamiento en este sentido, sólo señalaremos su insistencia en el rechazo del concepto "generación" que José Ortega y Gasset dio a conocer en España.

A pesar de este desacuerdo, Risco emplea el término en cuestión para referirse a sí mismo y a un grupo innominado de compañeros cuyas características hacen pensar en los jóvenes del "cenáculo orensano".

2) R. Carballo Calero, "A Xeneración de Risco"(63).

Ya mencionamos oportunamente el paralelismo que este autor, el primero en tratar con distancia y objetividad el "Grupo Nós", establece entre el significado que en la cultura gallega tiene la "generación de Risco" y el que posee en la cultura castellana la "generación del 98", si bien las causas productoras son distintas, y quizás esté la de Risco más próxima al Novecentismo, como sostiene Alvaro de las Casas.

Carballo emplea esta denominación para referirse al grupo de intelectuales intermedio entre los Precursores y los "nuevos", nacidos estos últimos a principios de siglo, y entre los que él mismo se encuentra. La "Xeneración de Risco" lleva a cabo una superación metódica inmediata de la obra de los precursores. Es la

generación del "segundo renacimiento gallego", y sin discusión ninguna, Vicente Risco se considera su epónimo.

Carballo no da la nómina completa de sus componentes. Pero menciona algunos nombres, acompañándolos de sus especialidades: Quintanilla, los poetas Cabanillas, Noriega Varela y Taibo, Castelao (64), Otero Pedrayo -al que considera como el mejor prosista- y el propio Risco.

3) Ramón Villar Ponte, "A xeración do 16" (65).

No habla de los intelectuales de la revista Nós como grupo, sino que se limita a mencionar esta revista dentro del repaso de actividades llevadas a cabo por la generación del 16.

Un solo nombre de los que colaboran en la revista es mencionado: el de Castelao, al que alude desde un primer momento como maestro y guía de la generación. Los demás nombres, y entre ellos sorprendentemente el de su director, son silenciados.

R. Vilar Ponte considera a los hombres de Nós parte de la "Xeración do 16", dirigida por Antón Vilar Ponte. Repite el parangón establecido por Carballo Calero, entre Generación de 1898 y Xeración do 16, estableciendo algunas diferencias y similitudes.

Las características de esta generación son el tratamiento fundamental de Galicia, mediante una recuperación de su personalidad; la vocación europeísta; el hecho de que sus componentes fueran rebeldes, no conformistas, y de que junto a universitarios, coincidieran otros intelectuales autodidactas.

Las diferencias más llamativas con respecto a los del 98 consisten en que los hombres del 16 no reniegan de lo anterior: mientras el siglo XIX es rechazado por los del 98 a causa de su literatura y su estructura político-social, los del 16 conectan con

los precursores románticos de los que toman la medida de su pensamiento, aunque renovándolo como renuevan también su modo de actuación.

La huella de la "Xeración do 16" sigue, para Ramón Villar Ponte, en 1951, más viva en América que en España.

4) "Salvador Lorenzana" /Francisco Fernández del Riego/, "A xeneración Nós na cultura galega"(66).

Es el primero en diferenciar dos subgrupos: los hombres procedentes del "cenáculo literario orensano", cuya formación queda explicada en tres trabajos respectivos de Risco, Otero Pedrayo y Cuevillas. El otro subgrupo de la generación estaría integrado por intelectuales de orígenes dispares, como Castelao, Cabanillas y Losada Diéguez.

La iniciativa de la fundación de la revista partió de Castelao, y bajo esta misma tarea se unen ambos subgrupos. Vicente Risco se convierte en el ideólogo del grupo, cuyos componentes se reparten la labor intelectual, dedicándose cada uno de ellos a una especialidad concreta.

5) Ramón Piñeiro, "Importancia decisiva da Xeneración Nós"(67).

La aportación más importante de Piñeiro en este segundo trabajo dedicado al tema, pues ya había dado un adelanto en su prólogo al libro de Ramón Lugo (1963), consiste en diferenciar las "Irmandades da Fala" del grupo "Nós", si bien éstas son el punto de partida del grupo, pues el descubrimiento de Galicia como nacionalidad es lo que aglutina a dicha generación como tal.

Ya en el prólogo a Lugo reconocía que de los tres focos de actividad renovadora de la cultura gallega tras la Guerra Europea

"Irmandades da Fala", "Seminario de Estudos Galegos" y "Revista Nós"- el grupo Nós fue el de mayor influencia:

"(...) porque a obra dos seus integrantes máis calificados -Castelao, Vicente Risco, Otero Pedrayo, Floro L. Cuevillas- constitue o verdadeiro fundamento da nosa realidade cultural presente."(68).

El grupo "Nós" y la prosa narrativa gallega.-

En el "Grupo Nós" encontramos, junto a dramaturgos y poetas de importancia, notables prosistas: Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Castelao, y en menor medida, Losada Diéguez y Florentino Cuevillas.

La contribución del grupo "Nós" a la marcha, no ya de la cultura gallega, sino al desarrollo de la literatura en prosa, en particular, es de sobra conocida. Actuaron como puente entre los regionalistas del s. XIX y la nueva generación nacida al amparo de los "mestres" y el Seminario de Estudios Gallegos, cuya trayectoria se vería truncada por la Guerra Civil.

En cuanto a la prosa, lograron dar término a la etapa surgida en 1880 con Maxina, marcada por la defensa dura y penosa en favor de la prosa en gallego y la creación de la novela autóctona. Cuando la tarea está a punto de desfallecer en el relato minúsculo de costumbrismo intrascendente, el "Grupo Nós" la revitaliza, siguiendo el programa cultural de las "Irmandades da Fala" y la labor individual de Andrés Martínez Salazar, con su "Biblioteca Gallega".

Se ha dicho que el mejor novelista de la generación "Nós" ha sido Ramón Otero Pedrayo. Su dedicación y producción efectiva es superior a la del ideólogo nacionalista (69). Pero hay entre ambas

una relación más intensa de lo que se cree, a pesar de encarnar estilos tan diferentes.

Ramón Otero Pedrayo y Vicente Risco renuevan la novela gallega desde los mismos presupuestos estéticos. Un estudio de Anxo Tarrío Varela (70) sobre el primero explica las claves de esa renovación. En ellas podemos reconocer algunas de las preocupaciones de Vicente Risco como narrador: influencia del concepto de "intuición" de Henri Bergson, la expresión lírica, el barroquismo (en Otero afecta de una manera total a su estilo y visión literaria de la realidad. En Vicente Risco ese barroquismo es la razón de sus "enumeraciones" retóricas y de su atracción por lo teatral, pero no impregna su estilo de la misma manera), el enorme caudal lingüístico (Otero Pedrayo enriquece la lengua, mientras que Vicente Risco la depura), musicalidad, e impronta vanguardista.

Ramón Otero Pedrayo comienza su andadura narrativa más tarde que Vicente Risco (Pantelas, home libre, 1925), pero no hay en ella las interrupciones que se producen en su compañero.

Los temas centrales son los mismos: el hidalgo caído (O Fidalgo, 1932), la invasión de tenderos foráneos (Os camiños da vida, 1928)..., es decir, las sucesivas transformaciones sociales de Galicia, juzgadas como hechos desgraciados. Hay autobiografía espiritual en algunos relatos (Arredor de sí, 1930; La vocación de Adrián Silva, 1950), como la hay en Risco; y aunque éste no se propone la magna obra de Otero: novelar la historia de Galicia en sus momentos claves, coinciden en el reflejo de la vida contemporánea (Devalar, 1935) y la medieval (A Romeiría de Xelmírez, 1934). Otero Pedrayo no abandona nunca el tema gallego. Vicente Risco lo intenta, tratando de universalizar su mundo cultural, pero las referencias gallegas jamás dejan de estar

presentes, ni siquiera en su obra escrita en castellano. Ramón Otero Pedrayo se reincorpora al gallego en sus narraciones muy pronto (Entre a vendima e a castañeira, 1957), mientras que Vicente Risco deja de cultivarlo definitivamente.

La narrativa de Alfonso Rodríguez Castelao tiene una importancia vital en esta renovación, aunque constituye un caso aparte del de los orensanos. Su sello exclusivo, la fusión entre la imagen y la palabra, lo hace diferente a los demás; y para muchos, el mejor narrador de la generación "Nós". Castelao influyó en la narrativa de sus compañeros. Muchos de los relatos de Otero y Risco se escriben a manera de estampas comentadas, con no poco de teatralidad: O Fidalgo, de Otero, O señor feudal y A estrela do Apóstolo, de Risco, ... Otras coincidencias se podrán ver a lo largo de este trabajo. Baste sólo decir que cuando Otero y Risco escribían en La Región de Orense, ya viejos, Castelao, que empezaba a reeditarse después de un largo silencio, reaparece también a través de ellos. Otero Pedrayo inicia la sección "Retrincos", remedando su técnica y estilo. Vicente Risco le dedica comentarios y reseñas(71).

En resumen, los prosistas de "Nós" logran dar frutos reales, frente a las llamadas en favor de la prosa gallega, de una calidad literaria que incluso podríamos considerar por encima de lo que entonces se requería en la literatura gallega. El momento, se dirá, era propicio, y el idioma parecía cuajado ya para tal experimento. De hecho, con los prosistas del grupo "Nós" y con el impulso de las editoriales creadoras de las colecciones de novela corta, las producciones de prosa gallega aumentan en número y calidad, y llegan a la altura que la poesía había alcanzado anteriormente.

Cuando estalla la guerra del 36, la consolidación de la narrativa gallega es tal que puede seguirse cultivando, sin agotarse, en el exilio americano.

Veamos ahora los trabajos en torno a la prosa gallega aparecidos en la revista Nós de la pluma de varios autores:

- "Encol da novela galega", de Leandro Carré, 1926(72).

Ya hemos mencionado en otra ocasión cómo Leandro Carré diferencia las dos tendencias que reclaman y siguen los autores gallegos: la naturalista y la universalista. Añadimos ahora la definición que hace este estudioso y animador de la narrativa de lo que debemos considerar "novela gallega":

"(...) novela galega é toda novela escrita pol-o seu autor en galego, sexa o que for o seu asunto e mail-o ambiente que ela refrexe." (p.13).

Como puede verse, no sólo trata de desechar la novela de autor gallego, pero escrita en castellano -línea seguida por buena parte de los críticos y creadores de la literatura gallega- sino que intenta una superación del localismo o costumbrismo, insitiendo en que el asunto y el ambiente no tienen por qué ser necesariamente regionalistas.

En este artículo destaca igualmente el análisis del momento que la novela en gallego atraviesa. Estamos en 1926: continúan publicándose mensualmente las novelitas de la colección "Lar". En cambio, han dejado de aparecer las colecciones "¡Terra a Nosa!" y "Libredón".

Carré señala el hecho de que apenas pueden verse otras publicaciones que no pertenezcan a este ámbito. A pesar de este panorama de escasez relativa, y aunque no puede decirse que haya surgido el novelista gallego por excelencia, cree el autor del

artículo que se está iniciando una etapa fructífera, tras el empuje de estos esfuerzos editoriales.

Diez años después (73), el infatigable Leandro Carré hace balance de la producción narrativa de este período. Si de la primera fase de "ensayos" novelísticos (1810-1923. Da una fecha tan temprana de inicio, porque incluye Proezas de Galicia, de Xosé Fernández Neira) destacaba Néveda, de Francisca Herrera Garrido, ahora hace recuento de la nueva tanda de novelistas, para lamentarse de la escasa producción (15 novelas en diez años), pero admirarse de la calidad artística obtenida. Ya son más los títulos que le merecen una mención especial: Os dous de sempre, de Castelao; Os camiños da Vida, de Ramón Otero Pedrayo; y O Porco de pé, de Vicente Risco; son tres de esos títulos, que reseñamos aquí por pertenecer a la generación "Nós". También elogia la labor de las editoriales que publicaron colecciones de novela corta, destacando la que él mismo dirigió, por encima de todas:

"Estes volumes en apariencia insinificantes, contribuíron d'un xeito especial a afincar e modernizar o romance galego, e a lle dar un caraiter mais vilego, mais universal, arredándoo do tema rural cáseque constante nas producións escritas devanceiramente en galego." (p.169)

- "Encol da prosa galega", de Losada Diéguez, 1930 (74)

Como introducción a este trabajo de Antón Losada, que se publica póstumamente, la redacción de la revista informa del fin propuesto por el autor, preocupado por la formación de un lenguaje filosófico en idioma gallego. El artículo, al que sigue la traducción de un texto del filósofo Necchi, "Espazo e tempo" (75), constituye, a juicio de la revista, una inmejorable aportación.

Estamos, pues, ante un estudio, o mejor dicho, un proyecto acerca del enriquecimiento de la prosa no exclusivamente narrativa.

Este enriquecimiento debe empezarse por la traducción de textos ajenos al idioma gallego, que permitan la incorporación de nuevos términos, y la superación sobre la marcha de problemas lingüísticos de toda índole, que puedan ir surgiendo.

El trabajo de Losada Diéguez viene a servir de complemento al análisis de la prosa narrativa hecho por Carré cuatro años antes. Y es el único sobre prosa científica que se publica en la revista.

Fijémonos ahora en lo que Losada sostiene sobre la narrativa de creación, a la que dedica algunos párrafos. Considera que existe un "vacío" en la narrativa en gallego, inexplicable en cierto modo, y que los historiadores de la literatura podrían aclarar mejor que él. Las razones que aduce para la falta de explicación de esta carencia podemos seguirlas con sus propias palabras:

"Non hai que non sepa que a parola musicale, a literatura cancioneira vai sempre camiño adiante da prosa, e que esta da por feito un longo traballo da lingua y-é eispresión d-unha cultura. escadasí a fala galega dempois da súa vida poética e do lume cultural do século XX debería ter unha axeitada prosa enxebre. Deixo este estudio pr-os esbigoadores da historia da literatura galega. O conto é qu'hoxe síntese un valeiro qu-é perciso encher." (76).

Aun así, considera que se ha escrito en el siglo XX más prosa que en toda la vida del idioma. En lo que se refiere a la narrativa, apunta una nota a pie de página donde pone de relieve la importancia de la obra de A. López Ferreiro para los novelistas y cuentistas posteriores:

"Non se pode esquecer A Tecedeira de Bonaval do inmorrente López Ferreiro, novela-guía de prosa galega pubricada nos fis do século que pasou." (77).

Losada Diéguez, una de las mentes más lúcidas de la revista Nós hizo su aportación a la narrativa en gallego con dos relatos

publicados en Alborada en 1922, y otros dos cuentos dados a conocer en la revista Nós en sus primeros números (78). Como filósofo y analista político contribuyó con gran interés al desarrollo de la prosa científica. Ello, unido a su exigente dictamen sobre una carencia en la prosa narrativa gallega que a algunos pudo haberles parecido subsanada hacía ya tiempo, nos hacen pensar en una personalidad malograda que hubiera podido hacer mucho más en esta materia.

-Atención a la narrativa en "A cultura galega hoxe en día", 1933 (79)

En el prefacio de este trabajo de la redacción se afirma la cohesión y permanencia de los escritores que participaron en la fundación del núcleo "Nós":

"(...) vive e sostense coidando qu'eisiste na Galiza dos nosos días unha cultura autóctona e enxebre en plea renacemento".

El período de agitación política que se vive en ese momento explica el descuido de las letras por parte de los intelectuales, ocupados en "asumir la dirección de las empresas públicas".

En lo referente a la prosa, destaca entre otros el nombre de Otero Pedrayo, junto a los de Castelao y Risco. Este último aparece disculpado por no haberse dedicado en los últimos tiempos al trabajo de creación literaria.

El momento es, desde luego, agitado para la vida política de los nacionalistas gallegos con la escisión del Partido Galleguista.

La prosa narrativa fuera del grupo "Nós". Las empresas editoriales. Colecciones de novela corta.-

La primera colección de novela corta aparece como suplemento de El Noroeste de La Coruña, bajo el título de "¡Terra a nosa!" y cuenta con 15 números publicados a lo largo de 1919. Sigue "Alborada" de Pontevedra, con 4 números, en 1922; "Céltiga", de Ferrol, con 13 números entre 1922 y 1923; y "Libredón", de Santiago, con sólo 2 números, en 1924. Por último se crea "Lar", en La Coruña, en 1924 (80).

De todas ellas, "Céltiga" y "Lar" son las que logran una mayor estabilidad y mejores resultados artísticos. Entre las dos se origina una sana competencia: ambas son colecciones muy parecidas, movidas por el mismo aliento nacionalista.

"Céltiga" tiene como director a Xaime Quintanilla y como gerente a Ramón Villar Ponte. Castelao, Francisca Herrera Garrido, Antón Villar Ponte y otros autores se prestan para sus primeros números. La editorial va informando de sus propósitos y mejoras desde ellos. Quieren que por su formato y contenido, esta publicación no tenga rival en Galicia. Efectivamente, su impresión, de una gran belleza, cuenta con preciosas ilustraciones de Alfonso R. Castelao, Imeldo Corral, Alvaro Cebreiro, Camilo Díaz Baliño y Farruco Lamas.

Sobre la colección "Lar", R. Carballo Calero (81) nos pone en antecedentes: La "Irmandade da Fala" de La Coruña intentó repetidas veces constituir una editorial propia, pero los proyectos de Xan Vicente Viqueira y Antón Vilar Ponte, en un primer momento, y Enrique Labarta Pose más tarde, fracasarían. Por fin, Anxel Casal y Leandro Carré se asocian y consiguen editar esta colección de novela corta, que dio a luz cuarenta números, entre 1924 y 1928.

Participaron en ella numerosos autores, incluídos los tres grandes del grupo "Nós": Leandro Carré, Francisca Herrera Garrido, Fermín Bouza Brey, L. Amado Carballo, Gonzalo López Abente, etc. Al

parecer, Leandro Carré revisaba los originales para unificar la ortografía, la morfología y la sintaxis. Puede que algunos quedasen igual, pero otros, como el original de Wenceslao Fernández Flórez, fueron traducidos íntegramente. La colaboración de W. Fernández Flórez, así como la de Francisco Camba -ésta última no llegó a efecto- fue requerida para dotar de prestigio a la colección.

Como prueba de que la empresa "Lar" tenía una fuerte motivación nacionalista pueden verse las notas que la editorial lanza a cada paso. Sus quejas en ellas se dirigen a la falta de originales (82), la poca promoción que los libreros hacen de la revista, y a ataques venidos de intelectuales enemigos. La finalidad de esta obra que los editores califican de "patriótica" es "afincar definitivamente a novela galega":

"O noso intento foi o mais grande que se fixo hastra o d'agora para conseguir a creación da novela galega 'en galego'.

Pretendíamos que os nosos escritores adicasen â prosa, â novela, o interés que merez, e queriamos que os galegos amantes da sana literatura tivesen unha publicación axeitada." (83)

Nómina de obras narrativas publicadas en el segundo
"Rexurdimento" (1919-1936) .-

<u>FECHA</u>	<u>AUTOR</u>	<u>TITULO</u>	<u>GENERO</u>	<u>EDICION</u>
1918	FERNANDEZ FLOREZ, Wenceslao	<u>Unha muller</u>	Cuento	<u>A Nosa Terra</u>
1918	PORTO Y REY, Francisco	<u>Fermosinda</u>	Cuento	"Eco de Arosa" Arousa

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	EDICION
1919	LOPEZ ABENTE, Gonzalo	<u>O deputado de Beiramar</u>	Novela corta	"Imprenta nova" A Cruña
1919	CARBALLAL, Ricardo	<u>O tesouro acobillado</u>	Cuento	"¡Terra a Nosa!" A Cruña
1919	FERNANDEZ GOMEZ Luis	<u>Amor sinxelo</u>	Cuento	"¡Terra a Nosa!" A Cruña
1919	ALCRUDO GORCHS, José	<u>Posta de sol</u>	Cuento	"¡Terra a Nosa!" A Cruña
1919	CARRE ALDAO, Uxío	<u>Contos da forxa</u>	Cuentos	"¡Terra a Nosa!" A Cruña
1920	HERRERA Y GARRIDO, Francisca	<u>Néveda</u>	Novela	"Roel" A Cruña
1920	RIBALTA, Aurelio	<u>O pastor de doña Silvia</u>	Novela	"Moret" A Cruña
1920	VIDAL RODRIGUEZ, Manuel	<u>Contos galegos de antano e de hogano</u>	Cuentos	"El Eco Fran- cano". Santiago
1920	CASAS, Alvaro das	<u>O outro</u>	Novela	Orense
1922	QUINTANILLA, Xaime	<u>Saudade</u>	Novela (lírica-doctrinal)	"Céltiga" Ferrol
1922	LOPEZ ABENTE, Gonzalo	<u>O novo xuez</u>	Novela	"Céltiga" Ferrol
1922	CASTELAO	<u>Un ollo de vidro. Memorias dun es- quelete</u>	Novela	"Céltiga" Ferrol
1922	HERRERA GARRIDO, Francisca	<u>A v-alma de Mingos</u>	Novela	"Céltiga" Ferrol
1923	VAAMONDE LORES, Florencio	<u>Bestas bravas</u>	Novela	Tip. El Noroeste. La Coruña
1924	PARDO, Xavier	<u>Maríña Andrade</u>	Novela	"Libredón" Santiago

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	EDICION
1924	PITA ROMERO, Leandro	<u>O anarquista</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1925	CARRE ALVARELLOS, Leandro	<u>Naiciña</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1925	HERRERA GARRIDO, Francisca	<u>Martes d'antroido</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1925	CARRE ALDAO, Uxío	<u>A Terra chama</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1925	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Pantelas, home libre</u>	Novela	"Lar" A Coruña
1926	LOPEZ ABENTE, Gonzalo	<u>Fuxidos</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1926	LESTA MEIS, Xosé Francisco	<u>Manecho o da rúa</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1926	DIESTE, Rafael	<u>Dos arquivos do trasno</u>	Cuentos	Vigo
1926	CASTELAO	<u>Cousas</u>	Prosas ilustradas	Impr.Lar La Coruña
1926	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>O purgatorio de don Ramiro</u>	Novela	"Galaxia" Orense
1927	CASTELAO	<u>Retrincos</u>	Cuentos	Nós (rev.) Orense
1927	LESTA MEIS, Xose Francisco	<u>Estebo</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1927	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Escrito na néboa</u>	Novela	"Lar" A Cruña
1928	LOPEZ, Xosé María	<u>Contos de polavida</u>	Cuentos (Cuadros de costumbres)	Tip. Escuela Industrial Alcalá de Henares

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	EDICION
1928	GUY DIAZ, Antón	<u>Entr'o clavo i-a ferradura</u>	Cuentos y poemas	"Gráficas G. Castro".Lugo
1928	DIAZ BALIÑO, Camilo	<u>Conto de guerra</u>	Cuento	"Nós" A Cruña
1928	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Os camiños da vida</u>	Novela (en tres partes)	"Nós" A Cruña
1929	RIVERO, Roxelio	<u>Larpeiro, "coitado" ...e mártir</u>	Cuento de cos- tumbres carica- turesco.	Tip. "El Pueblo" Pontevedra
1929	CASAS, Alvaro das	<u>A morte de Lord Straüler</u>	Leyenda histó- rica	A Cruña
1929	LOPEZ ABENTE, Gonzalo	<u>Vaosilveiro</u>	Novela	"Nós" A Cruña
1929	LABARTA POSE, Enrique	<u>Cuentos humorísticos</u>	Cuentos	edic. póstuma
1930	PEREDA ALVAREZ, Xosé	<u>Aos contos</u>	Cuentos tradicionales	Edit.Palacios Lugo
1930	LESTA MEIS, Xosé Francisco	<u>Abellas de ouro</u>	Cuentos (retra- tos costumbris- tas)	"Nós" A Cruña
1930	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Arredor de sí</u>	Novela	"Nós" A Cruña
1930	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Vidas non paralelas</u>	Novela	rev. <u>Nós</u> Orense
1930	CASAS, Alvaro das	<u>Pancho de Rábade</u>	Novela	Orense
1931	RIBALTA, Aurelio	<u>O derradeiro amore</u>	Novela	"Nós" Santiago
1931	VIDAL RODRIGUEZ, Manuel	<u>Deixe que xa...</u>	Cuentos y Novelas	Tip.Seminario Santiago
1931	GARCIA BARROS, Manuel ("Ken Keirades")	<u>Contiños da terra</u>	Cuentos (84)	"Nós" A Cruña

FECHA	AUTOR	TITULO	GENERO	EDICION
1931	CASAS, Alvaro das	<u>Xornadas de Bastián Albor</u>	Novela (diario)	Orense
1932	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Contos do camiño e da rúa</u>	Cuentos	"Nós" Santiago
1933	GONZALEZ, Xan Xesús	<u>A modelo de Paco Asorey</u>	Novela	"Nós" Santiago
1934	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>A romeiría de Xelmírez</u>	Novela	"Nós" Santiago
1934	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Fra Vernerero</u>	Novela	"Nós" Santiago
1934	CASTELAO	<u>Os dous de sempre</u>	Novela	"Nós" Santiago
1935	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>Devalar</u>	Novela	"Nós" Santiago
1936	OTERO PEDRAYO, Ramón	<u>O mesón dos ermos</u>	Novela	"Nós" Santiago

III.3 VALORACION DE LA LITERATURA GALLEGA POR VICENTE RISCO.

En la etapa pregalleguista, Vicente Risco escribe en más de una ocasión sobre la literatura en lengua gallega y expresa el conocimiento que entonces poseía acerca del llamado Rexurdimento. El primer texto conocido es el que constituyen dos artículos publicados en la revista orensana Mi Terra durante los meses de junio y julio de 1911, con el título genérico de "De Literatura Gallega"(85).

Como comienzo, afirma tajantemente que la literatura gallega no existe, pues ha quedado relegada a lo que se conoce por el Renacimiento de mediados del siglo XIX. Este Renacimiento Literario, unido a otro político y regionalista, cuyos jefes son Aguirre y Pondal, es fruto y consecuencia de la evolución del Romanticismo en Galicia. Ahora, pretender extenderlo a los principios del actual siglo es sin duda forzado, como puede verse por sus resultados: el pintoresquismo de turista que rezuma su contenido, y el hecho de que para escribir en gallego, se traduzca directamente de lo pensado en castellano -como vemos, participa de la teoría de Pardo Bazán- :

"(...) el gallego ha dejado de servir para la comunicación intelectual y vive solo en las clases más alejadas de la cultura, en el pueblo."(86).

La causa fundamental del ocaso del Renacimiento gallego es, a su juicio, el que no se fundara un movimiento científico serio, como ocurrió en Cataluña -donde, por consiguiente, sí puede hablarse de literatura catalana- :

"(...) Los esfuerzos en este sentido hechos en Galicia se redujeron a investigaciones tendenciosas, y a la historia de Galicia contada en romántico."(87).

Las únicas figuras destacables son Rosalía de Castro, erigida en ese "poeta revelador de la raza" sobre el que teoriza en un momento del artículo desde una óptica simbolista pues, asegura, es en el pueblo

"donde las energías de la raza perviven, siempre en espera de un revelador que las despierte revistiéndolas del esplendor de su genio. Así es como la estirpe aguarda a los poetas."(88).

Pero la obra de Rosalía queda malograda:

(...) la raza había encontrado su revelador; pero sus oídos estaban sordos."(89) .

Y Curros Enríquez, que no supo llevar a la literatura la voz del pueblo, como su coetánea, a pesar de ser para Risco el mejor poeta del Renacimiento, período que se resume en estas lacónicas palabras: "Y eso fue todo".

En estos momentos, la literatura en Galicia se expresa en castellano, y está conociendo un período de esplendor innegable, de la mano de Ramón del Valle Inclán y Emilia Pardo Bazán:

"Así es como la raza gallega, perdida su cohesión nacional, se afirma más que nunca en el mundo."(90).

La opinión de Vicente Risco en este sentido coincide con la de otro importante testigo del ocaso del Renacimiento iniciado en el siglo anterior: E.López Aydillo. Precisamente se trata del director de la revista Mi Tierra, y su posición frente a la literatura y la lengua gallega se inscribe dentro de la postura ideológica adoptada por los agrarios de "Acción Gallega", con los que Risco colabora en la prensa de esos años:

"A posición ideológica de Risco frente ó idioma non era distinta de dos agrarios de Acción Galega (a maioría dos colaboradores de Mi Tierra -Alfredo Vicenti, López Aydillo, Luis Antón del Olmet, Ramón Fernández Mato, Javier Valcarce- pertenecen a dito grupo) a acción rexionalista dos cales se desenrolaba exclusivamente en castelán, seguindo a tradición do movemento doctrinal do século XIX, que defendía a singularidade de Galicia como pobo, e incluso a súa lingua, enpregando o castelán como instrumento expresivo."(91).

Risco, con todo, sostiene opiniones propias. Las que expone acerca del "Rexurdimientto" y su desaparición provocan la réplica en El Eco de Santiago de un tal sr. Ayras, a la que se apresura a contestar algo agresivamente V. Risco en la segunda entrega. En

ella le reprocha su "exceso regionalista", que le conduce a defender algo que no existe. Si ese señor está dispuesto a aportar una larga serie de autores, dice Risco, puede abstenerse de citar aquellos que con seguridad serán desconocidos, pues él sólo sabe de tres, que además no hacen escuela. Se declara en contra de la afirmación del sr. Ayras de que no puede haber Galicia sin lengua gallega. Son otras cosas, responde Risco las que "hacen Galicia" como "la raza, el ambiente, las creencias, la historia". El idioma se limita a traducir todo ello. Y como ejemplo contamos con la obra de Valle Inclán, que tan sabiamente sabe traducirlo al castellano.

En la segunda parte repite esta afirmación y pasa a hacer un elogio de Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova -como poetisa- y Valle Inclán. Defiende a éste último como revelador de la Galicia trágica en su verdadero ser, frente a los que desean usurpar su genio galaico:

"Cruelles se han mostrado los españoles con Valle Inclán, tanto como los detractores, los que alaban su rico castellano, sin duda queriendo hacerle entrar en la ya innumerable cofradía que canta las insustanciales vejeces de Castilla."(92).

Si en la lista incluye el nombre de Manuel Linares Rivas, es para hacer constar la trivialidad de sus comedias.

Entre los nuevos, muchos de los cuales se afanan por medrar en Madrid, cita a Javier Valcarce -de la escuela de Valle Inclán-, Rey Soto, Ramon Fernández Mato, Primitivo R. Sanjurjo y Victoriano García Martí. Al parecer, Risco trata de encumbrar a sus compañeros en la labor periodística. De su enumeración se puede deducir su admiración hacia el simbolismo y su desprecio del vacuo posmodernismo en decadencia por aquel entonces. Pero este ha sido

tema de otro apartado.

En la revista La Centuria, dirigida por él en Orense, hace una nueva incursión en el tema, a propósito de la reseña de un libro del Marqués de Figueroa, Del Solar Galaico. Aunque lleva la firma de "La Centuria", podemos atribuirle las afirmaciones vertidas en ella, puesto que se trata de las mismas sostenidas en Mi Tierra, en el sentido de considerar anacrónico cualquier intento de prolongación del uso literario del gallego en el momento presente:

Hoy se hace literatura gallega, acaso más gallega que nunca; pero la mejor se hace en castellano. En castellano, porque el gallego no es una lengua literaria; sirve sólo para la sátira y para el regocijo rabelesiano. Ello es lamentable; pero ¿es tiempo de remediarlo? Eso se quiere hoy, yendo acaso contra el espíritu de expansión de nuestro pueblo, pueblo de colonizadores, de conquistadores pacíficos... El gallego debe conservarse como una parte de nuestro rico, de nuestro bellissimo folklore -contra el que tantos poetas gallegos han tirado tan cruelmente- pero el que quiera ser leído, que escriba en castellano."(93).

Alguien hizo notar el contraste de estas palabras de Risco con un artículo de su compañero Arturo Nogueroi en la misma revista, sobre el concepto de la patria. No hay una alusión directa a la situación gallega, pero aún así no dejamos de hallar en sus comentarios sobre el idioma y la patria resonancias proféticas:

"La comunidad del idioma es una de las que más influyeron en la formación de la Patria y por este motivo los conquistadores siempre trataron de extirpar las lenguas propias de los pueblos anexionados; y los pueblos vencidos siempre defendieron su idioma como el último resto de su independencia."(94).

A continuación dice que ya es hora de olvidar que la diversidad idiomática fue para el más antiguo de los historiadores un castigo divino. Y que la influencia del idioma en la formación de la Patria depende de las obras literarias que en él se hicieran.

Noguerol termina con una invocación que quizás nos parezcan oída por Risco:

"¿Queréis que la Patria no sea una palabra hueca?, cread ideales colectivos; haceos dueños de la fantasía del pueblo? (...) "(95).

Antes de pasar a la siguiente etapa, podríamos matizar algo la tesis de Casares sobre la idéntica postura ideológica frente al idioma que adoptan los agrarios y el propio Vicente Risco. A pesar de que este último defiende la "singularidad de Galicia" por razones varias, y muestra conocimientos suficientes sobre el "Rexurdimento", hay que tener en cuenta que pasa sobre el tema prácticamente una sola vez. Y si lo comparamos con el interés que despiertan en él otros tipos de literatura y otras lenguas, parece que si lo trata es de modo casual y que prefiere no levantar polémicas en un asunto en que ve implicados tantos compañeros de periodismo. Además, la diferencia fundamental estriba en que a Risco jamás se le ocurrió promover el cultivo literario del idioma gallego, al contrario. Tampoco creyó serios los intentos de continuación del Renacimiento, movimiento que, como hemos visto, consideraba sin consistencia científica.

El cambio de opinión en esta materia resulta tan sorprendente y radical como otros de los que nos ocupamos en otro lugar. Se percibe, no obstante, un hilo conductor interno, es decir, uno cree ver los elementos iniciales para llegar a conclusiones que parecen desmentir afirmaciones anteriores.

Antes de llegar a la revista Nós, donde da rienda suelta a los comentarios y estudios sobre el tema de la lengua y la literatura en gallego, encontramos algunos textos que documentan la fecha más o menos aproximada de esta transformación. No hace falta repetir

que las ideas de Risco ahora están determinadas por las que se profesan en las "Irmandades da Fala" en torno al idioma como garantía de nacionalidad. El mismo reproduce el primer punto del programa de objetivos de la "Irmandade da Fala" creada en 1916:

1º "Propaga-lo emprego da língoa galega."(96).

Los tiempos del regionalismo y la literatura regional han pasado ya.

Los textos en cuestión son dos artículos publicados en A Nosa Terra antes de la fecha de fundación de Nós:

1) "Prosas Galeguistas...Do Teatro Galego".(97).

Risco arremete contra un artículo de López Aydillo aparecido en el Diario de Orense acerca del teatro gallego. Es curioso observar cómo Risco reprocha a este autor precisamente lo que él mismo defendía ocho años antes, pero con una diferencia de matiz importante, a la que ya nos hemos referido: en el caso de López Aydillo la diferencia es enorme, pues trabajó como compilador de la poesía gallega y fue un historiador preocupado por la literatura regional, cuyo dictamen de agotamiento es a lo más que llega.

Según Risco, López Aydillo se queja de tres cosas, a las que irá replicando una por una:

- De que se escriba teatro en gallego y sea éste un gallego falso y mistificado. Risco responde con palabras que inician su tesis de la segunda etapa:

"Crea tamén que somentes en galego, se pode facer teatro galego. A fala é o espírito dos pobos -esto sábeo o meu amigo".(98)

Sobre la segunda cuestión afirma:

"E curioso que falen eisí todol-os que non saben escribir en galego" (99)

Pero suaviza el ataque a su compañero de antiguo, anadiendo:

"Y-esto non vai pol-o amigo Aydillo, de quen nunca soupen de qu'o escribise nin de qu'o falase, mais cónstame qu'o sabe ben pol-os seus notabres estudos de literatura galega(...)"(100).

La ironía no deja de hacer su efecto, a pesar de la suavización del ataque: si López Aydillo se interesa por la literatura gallega, ¿cómo puede decir esas cosas? No es el propio caso de Risco, que nunca mantuvo posiciones ambiguas al respecto, negando la existencia de esa literatuta o defendiéndola y estudiándola con ardor.

- La segunda queja se refiere a la repetición monótona de temas. El teatro gallego, dice Risco, puede tener ese defecto. Pero eso es preferible a que siga las nefastas corrientes teatrales que triunfan en Madrid:

"O noso teatro será hastra d'agora costumbrista e plebeio. Pois mais vale que sexa d'iste xeito e non unha imitación da pésima literatura que'nch'os teatros da Corte".(101).

- El último reproche que rechaza Risco es el de que se traten temas políticos. Y aquí aparece una declaración sobre el arte social que choca con una idea que Risco profesó a lo largo de casi toda su vida y que, al parecer, sacrificó también en favor del Galleguismo:

"Pode ser qu'a algús lles guste, i-hastra que lles non conveña, qu'as reivindicaciós polítecas e sociaes se leven ô teatro... Mais, créam'o profesore López Aydillo: s'o pobo galego sint'arelas de liberdade políteca e social, os dramaturgos galegos fan ben en espresal-o sentir do pobo". (102).

Además, cree que López-Aydillo hace estas afirmaciones, no desde el punto de vista del arte puro, sino de los éxitos de taquilla. En ese caso, Risco está de acuerdo con él: si se trata de dinero, más

les vale escribir "astracanadas" en castellano. Es el mismo fin que se proponen los seguidores de La Casa de la Trova (103).

Tampoco sabe López Aydillo cuál será el futuro, si lo hay, de ese teatro gallego tan lleno, a su parecer, de defectos. Risco sí se atreve a augurarlo:

"O teatro galego xa fará o seu camiño. Despois d'A man da Santiña de Cabanillas, despois da Donosiña de Xaime Quintanilla, temos dereito a agardar algo. O que aseguro é que non hemos ir buscal-os nosos mestres nos arredores da Porta do Sol."(104).

En fin, ésta es para Risco la "primeira proba de desleigamento" que da López Aydillo, y no es de extrañar, pues el antiguo director de Mi Tierra

"Leva tanto tempo arredado de nós(...)"(105).

2) Sobre la ortografía gallega. Este segundo texto lo veremos más adelante.

El posterior tratamiento del tema en Nós y otras publicaciones de los mismos años es mucho más reposado. El dogmatismo, la vehemencia de sus primeros artículos de defensa galleguista es, como opina Bobillo (106) explicable en un neófito o recién converso.

El punto de partida de este tratamiento lo encontramos en los escritos políticos de Risco sobre el nacionalismo gallego. En su Teoría do Nacionalismo Galego de 1920, leemos en el apartado III.4., dedicado a "A fala galega":

"(...) é a fala a que máis sopara e carauteriza ós pobos, porque é o máis espirtual de todos, é o que conforma o pensamento e fai a maneira de ser das xentes(...)"(107).

Sobre el momento que atraviesa la lengua gallega, dice el ensayo:

"Mais a pesar da rabia conquê (sic) o prosiguen, o galego vive, fálase polas catro quintas partes da poboación, i áchase hoxe nunha das súas épocas de maor frolecemento literario, convertíndose en instrumento de espresión centífica e de producción filosófica".(108).

En cuanto al acercamiento espiritual a la cultura portuguesa que el origen de la lengua gallega supone, dice:

"Agora, o galego i o portugués son dúas formas dialeutadas do mesmo idioma: esto indica que nós temos un maor parentesco con Portugal que con Castela."(109).

Las consecuencias idiomáticas que esto conlleva quedarán reflejadas en la postura de Risco ante la ortografía del gallego, y en el compromiso de su evolución.

En El Problema Político de Galicia, editado en castellano, refleja las conclusiones a las que la reflexión le han llevado. Han pasado 10 años desde la redacción de la Teoría do... y el tema se halla aquí más razonado y explicado. Llega a afirmar en este libro que el idioma "es una mentalidad", uniéndose a los que defienden desde Humboldt la tesis de la influencia de la lengua en el pensamiento o carácter de una comunidad.

Alude también a un hecho histórico: la situación bilingüe en que se encuentra Galicia, la situación de imperialismo lingüístico a que se ve sometida, que proscribía el idioma gallego en la vida oficial:

"Lo que progresa en Galicia es el bilingüismo. Pero el bilingüismo, lejos de ser un inconveniente, es una inmensísima ventaja. Por eso aquí lo que queremos no es hacer la guerra al castellano; mejor dicho: se lo hacemos, sí, literariamente, una guerra simplemente defensiva. No queremos que se pierda el gallego; lo defendemos con entusiasmo, con sacrificio. Pero no queremos que el castellano desaparezca de Galicia, queremos la paz y la igualdad de los dos idiomas. Cada uno de ellos tiene sus ventajas: si el castellano nos abre todas las tierras de habla española, el gallego, casi idéntico al portugués, nos abre las de habla portuguesa, tan extendida por el mundo. Podemos llegar los gallegos a dominar relativamente dos lenguas de valor universal. Sería suicida olvidar una de ellas;

sería criminal obligarnos a olvidarla. Hagamos que el gallego viva; seamos bilingües. Pero la cultura propia, la creación nuestra, ha de ser en lengua gallega."(110).

Uno de sus últimos textos sobre el Nacionalismo es de 1933, año en que se publica su estudio sobre Manuel Murguía. Se trata del folleto propagandístico "Ideas que defende e fins que se propón o Partido Galeguista", sin firmar, y en cuya redacción muy bien puede haber intervenido Bóveda (111). En el punto III, "A nosa fala", en un tono casi pueril -como hace al caso- se defiende el uso del gallego por parte de los galleguistas y se rebaten las críticas de origen popular dirigidas contra éstos. Son las mismas ideas antes expuestas, con la misma consideración de la necesidad de sostener el bilingüismo y de conseguir una escuela en gallego.

Es, en efecto durante estos los años veinte cuando Risco va madurando sus ideas respecto de la cuestión de la lengua, antes de sus más meditados ensayos políticos. Hay dos trabajos en este intervalo que nos interesan porque en ellos se forjan los presupuestos que acaban por trascender la mera teoría para convertirse en observaciones científicas de gran utilidad práctica:

2) "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura" (112).

En este estudio nos presenta una síntesis de la historia de la lengua gallega, desde sus orígenes latinos, pasando por tres fases medievales: monacal, comunal (época de los Cancioneros) y feudal (período de traducciones y creaciones en prosa gallega). Los siglos de decadencia no suponen la extinción del gallego, que por obra de Portugal se desarrolla y extiende por el mundo colonizado. También se conserva el habla de la tierra, poco a poco arrinconado en las

clases más humildes. Gracias al idioma, pudo conservarse para el posterior Renacimiento la médula del ser de Galicia:

"O galego, e o galego somentes, é o que conservou a persoalidade, máis aínda, o "ser" de Galicia. Si hoxe Galicia vive e ten coma pobo -non coma grea de homes multitudinar e sen conciencia, coma os fatos de ovellas- un porvir dediande e unha misión histórica, é somentes por ter unha fala de seu."(113).

De nuevo está presente la idea del idioma como fundamento de la nacionalidad. Y se repite también, como inicio de este estudio, la tesis de la identidad entre lengua y pensamiento (114), más aún, del condicionamiento de este último por la lengua:

"A fala é a forma necesaria do entendemento, (...) Si o pensamento áchase polo menos estreitamente condicionado pola lingoaxe, tal como fala un pobo, así pensa."(115).

De ello se desprende, por tanto, la creencia de que las características lingüísticas, mejor dicho, lo que esas características sugieren, no son otra cosa que las marcas de personalidad o mentalidad del pueblo que habla esa lengua. Pero nos interesa dejar este asunto para cuando nos ocupemos de las peculiaridades de la cultura gallega a juicio de Risco.

3) Proyecto pedagógico para la defensa y extensión del idioma gallego (116).

La especialización, entre otras muchas, pedagógica de Vicente Risco se aplica del mismo modo al programa nacionalista de recuperación cultural, dentro del cual la reforma del sistema de enseñanza pasa a tener una prioridad que no sólo él se apresuró a señalar. Los antecedentes pueden verse en las propuestas educativas de los antiguos regionalistas (117).

Entre todas las exigencias planteadas para esa reforma de la escuela en Galicia nos interesa la relativa al uso del idioma. En 1921 la revista Nós publica a lo largo de dos números el "Plan pedagógico pra galeguización d'as escolas". Allí se considera importantísimo la presencia del gallego en la escuela, cuya enseñanza, junto a la del castellano, favorecerá las ventajas que supone la realidad del bilingüismo. Al mismo tiempo que se hará desaparecer el desprecio de la lengua materna, se logrará evitar consecuentemente el desapego de la propia tierra y el desconocimiento de la literatura autóctona.

- Otro textos sobre la cuestión ortográfica y léxica:

La ortografía del gallego escrito fue objeto de discusión permanente desde los inicios del "Redurximiento" (recordemos el problema con el que se enfrentó Rosalía y sus constantes vacilaciones) hasta los tiempos del Seminario de Estudios Gallegos. Aún hoy, cuando la normalización del gallego culto escrito parecía haberse logrado, subsisten opiniones dispares que se remontan a viejas polémicas.

Cuando Risco comienza a escribir en gallego -decisión que toma bruscamente en el lapso de un año- cuenta con varios caminos para seguir:

Por un lado, la postura de Aurelio Ribalta, que lleva mucho tiempo luchando por una ortografía fonética que no captó muchos prosélitos, a pesar de sus denodados esfuerzos. Por otro, los nacientes partidarios -las "Irmandades" los agruparon a casi todos- del acercamiento a la ortografía lusista, conclusión a la que se llegaba después de afirmar el parentesco idiomático y la orientación definitiva que un gallego recuperado podía adoptar.

Había una tercera solución, algo ecléctica y fiadora de la pura intuición, consistente en tomar como modelos ortográficos las obras de los Precursores. Junto a ellos, la ayuda que podía suponer la consulta de la literatura medieval y el no desatender, desde luego, a las soluciones y posibles préstamos del idioma portugués.

En A Nosa Terra, firmado el artículo en Ourense, mes de de Santiago de 1919, Risco explica la opción que decide seguir al iniciarse su carrera como escritor en gallego: No hay indecisión, como en un principio puede parecernos, porque por el método de la eliminación de posibilidades, concluye con alardes de individualismo, en la elección de la tercera vía :

"Eu, de ter preferencia por algunha, sería pola ortografía fonética, que foi a das nosas línguas romances hastra qu'a pedantería dos humanistas dos séculos XV e XVI trouxo isa "macana" da ortografía etimolóxica. Pro, ó mesmo tempo, a fonética ten o perigo de cair n'unha sorte de "esperantismo" ortográfico que non ten chiste ningún. Por iso, eu, como bó "epigón" quero millor empregar a que xa se fixo crásica, a dos nosos "hermes" de fis do século derradeiro, a de Rosalía, de Curros, de Lamas, de Pondal. E polo d'hoxe, gracias a Dios, y-en boa hora vaia dito, vaime ben co'ela.

Ten a gracia decorativa dos apóstrofos, dos guiós, dos acentos circunflexos que lle dan un aire europeo que non debera perder. Non hai qu'esquecel-a estética que n'esto tamén hai. E inda estaría millor si, contr'o parecer do mestre Ribalta adotaramos as consonantes dobres do portugués: ph, lh, ss, mm, que campan tan ben. ¿E logo non?".(118).

Esta será, pues, la ortografía empleada por Risco durante los años de la revista Nós. Pero, poco a poco, a medida que se va formalizando la teoría nacionalista, la lengua 'y la cultura portuguesa van tomando un papel preponderante. Por esa razón, Risco se vuelve a favor de la ortografía lusa, partidario, como se diría hoy, de la teoría "re-integracionista" que vuelve los ojos al

idioma gallego-portugués de la Edad Media, huyendo del contagio cultural castellanizante.

María do Carmo Enríquez Salido nos da noticia (119) del empleo de esta ortografía llamada "histórica", que se hace sistemático en los artículos de Risco en la revista Nós entre 1929 y 1935. Antes, ha habido un primer ensayo en 1926 (15 de junio- "O demo na tradición popular galega"). El ensayo queda como un intento aislado en medio de trabajos en los que la ortografía, con múltiples vacilaciones pertenece a esa tercera vía inicial mencionada.

En cuanto a la cuestión del léxico contamos con un artículo (122) aparecido en La Zarpa de Basilio Alvarez: en 1922, a propósito de la "Gramática del Idioma Gallego" de LUGRÍS, expresa Risco su descacuerdo con el hecho de que éste rechace los dialectalismos (provincialismos) porque cree que son precisamente éstos los que hacen vivo un idioma. Frente a su defensa del dialectalismo -hemos de suponer que se refiere al uso culto del mismo- sitúa la prevención ante los cultismos, pues según él:

"son os elementos osificados do lingoaxe, secos e mortos". (121).

La única manera de evitar el cultismo es acudir a los arcaismos

"Temos un verdadeiro tesouro d'iles nos documentos galegos da Edade Media ós que decote hemos acodir, e dos que compren urxentemente ediciós baratas e populares." (122).

- Sobre las características de la literatura gallega.

Al hablar de los intentos de sistematización de las características propias de la literatura gallega nos remitimos a las ideas de Risco sobre la necesidad de creación de una cultura y una estética gallegas. El término "creación" es considerado con el

significado con el que los simbolistas de Fin de Siglo lo habían dotado, acepción que hacen suya, extremándola, los llamados "creacionistas". Esta idea se complementa con las tesis recogidas por Murguía, y con la absoluta convicción de que la lengua es el reflejo de la personalidad del pueblo.

En A Nosa Terra, Risco expone tal necesidad de crear una estética gallega: estamos en octubre de 1918, y en la primera de sus colaboraciones para esta revista, órgano de las "Irmandades" leemos lo siguiente:

"Unha estética pró noso arte (...) Arte folklórico -lémbrese o que houbera lido o que dixer no meu "Preludio á toda estética futura"- o arte do pobo, non o arte pr'educar ô pobo nas abstraucións e nos enganos convencionais. Espontaneismo de creazón, lirismo e mitoloxía da xente do pobo.

Esta nova estética nosa e a mais vella, e n'isto está a súa novedá y-o seu futurismo: o mais tremendamente futuro... Imos tras o "eternal retorno ..." (123).

Como se desprende de esta declaración a modo de manifiesto, el autor trata de enlazar con su teoría estética expuesta en La Centuria, a la que cita en un momento del artículo. De hecho, se presenta en las páginas de A Nosa Terra como "novecentista", con pretensiones futuristas que puedan evitar su filiación a todo lo caduco del Renacimiento cuya superación había decretado unos años antes.

Para crear una estética autóctona, Risco acude a la obra de Murguía, la fuente culta más importante con la que se encuentra en su búsqueda de precedentes. Murguía, el que más indagó en las posibles señas de identidad de esa literatura o ese arte gallego. Y en él halla el primer asunto digno y llamativo: el "sentimiento de la tierra", al que dedica un trabajo en Nós (124), de fecundas repercusiones.

Queriendo explicar este sentimiento, Risco nos remite a su "Teoría do Nacionalismo Galego", donde lo llama "emoción del sedentarismo". Es entonces cuando aparece la "saudade", cuyo origen trascendental se encuentra en la "cobiza de lonxe".

Entre las repercusiones de esta teoría encontramos el discurso de ingreso en la Real Academia Gallega de Otero Pedrayo, con el nombre de "Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal" (125), donde leemos:

"Na ialma galega sentimos todos a presenza d'un eixe vidal inmorredoiro que nos dá a nosa forma espiritoal e nos difrenza d'as outras xentes habitadoras da Iberia. Ista visión céltiga do mundo xurde, pra quen seipa esculcar, en total-as enxebres manifestazós do esprito galego"(126).

Casualmente, es Risco el encargado de dar el discurso de respuesta.

La tesis sobre el reflejo de la psicología y la personalidad de un pueblo en su lengua sirve a Risco para seguir indagando en los rasgos específicos de la cultura literaria, especialmente gallega: va más lejos aún, al sostener que, como el gallego no es un idioma "gastado", se presta a "traducir millor certos matices inéditos do pensamento"(127), augurando interesantes novedades en un mundo cultural demasiado viejo.

¿Y qué es lo que deja traslucir esa lengua gallega? Veamos:

"Língua doce e donda, con certo predomiño das vocais, con grande riqueza fonética, de entonación musical, doada prá expresión dos estados afeitivos, sumamente analítica, con gran facilidade prá formanza de verbas novas, con moita riqueza de frases, de metáforas e comparanzas tradicionais, resulta unha fala moi culta aínda nos beizos das clases inferiores. Nela viven o idealismo, o senso crítico, a prudencia, o siso, os afectos familiares, o afincamento na terra, a saudade, a cortesía, a familiaridade, tódalas virtudes dunha raza que, digan o que queiran, non ten outras chatas que a esaxeración mesma desas virtudes". (128).

Cuando quiere Risco ahondar en las peculiaridades, no ya de un arte gallego, sino concretamente de una literatura autóctona, no duda en servirse de sus conocimientos como etnógrafo para indagar en la literatura popular. El trasvase a la literatura culta va a ser propiciado por él en diversos artículos, al tiempo que se convierte en el mejor cultivador de una literatura de base folklórica.

Oigámosle, finalmente, en un texto que resume la idea fundamental para la constitución de la cultura gallega:

"(...) un idioma es una mentalidad. Existe, pues, una mentalidad gallega, diferente de la de todos los demás pueblos de España. esta mentalidad es suficientemente apreciada como hecho por los críticos que estudian nuestra producción literaria y artística, en la cual encuentran caracteres diferenciales que denuncian una especial y para ellos extraña psicología. La encuentran también los que han tenido ocasión de estudiar las manifestaciones de nuestro genio popular, que presentan los mismos caracteres psicológicos que las de la producción erudita."(129).

- Ideas de Risco sobre la evolución de la literatura gallega.

Pocas veces se acercó Risco al tema de la literatura gallega en la Edad Media. Las ocasiones en que lo hizo, fue desde una perspectiva histórica, como vemos por ejemplo en "O idioma galego na nosa vida e a nosa cultura", al hablar de las etapas en el desarrollo del gallego medieval:

Durante el "período comunal", entre los siglos XII y XIV, se desarrolla la literatura de los cancioneros

"onde se xuntan a lírica popular e a lírica cortesán"(130).

La influencia de esta literatura culta se dejará sentir más tarde en Castilla, que hasta entonces:

"vive as "Gestas" semi-bárbaras do Cid Campeador, co cruel e groseiro episodio da carballeira de Corpes, por exemplo, e a dos sete Infantes de Lara, co non menos brutal do colombo cheo de sangue..."(131).

Será en la tercera etapa, la llamada "feudal", durante los siglos XIV y XV cuando nazca la prosa gallega:

"(...) é daquela cando máis inza la literatura cabaleiresca franco-bretona, e tradúcese do francés a "Crónica Troyaa", o "Lanzarote do Lago", a "Demanda do Santo Graal"; do latín a "Crónica de Turpín", e por fin, escríbese o "Amadís de Gaula". E coelo, a prosa galega desprendeuse do estilo notarial das cartas e dos testamentos, e apegouse ao idealismo céltico, do que se fixo atinada expresión nos romances que aínda se conservan"(132).

Al "Rexurdimento" del siglo XIX, o "Era de los Precursores"(133) le dedica un mayor número de comentarios y trabajos. Risco notaba la urgencia de recuperar la labor de estos Precursores, caída en olvido incluso para él mismo en su primera etapa. La nueva versión del Renacimiento que ahora daban los seguidores de las "Irmandades" desbordaba en gran medida el interés literario: de hecho leemos con más frecuencia que otros los nombres de Faraldo, Vicetto, Murguía y Brañas, como instigadores del nacionalismo del s. XX. Así lo muestra en su artículo "Lembrando aos Precursores" de 1925 (134). El galleguismo contemporáneo debe más a las figuras románticas de Faraldo y Vicetto que a la más cercana de Alfredo Brañas, a pesar de ser éste el primer teórico que nos ofrece una sistematización en su libro sobre el Regionalismo Gallego.

"E a Murguía terémolo que citar un día e outro día, namentras se fale de Galicia"(135) pues es sin duda alguna el "símbolo de la Renacimiento".

El interés político que puedan suscitar los intelectuales del "Rexurdimento" supera, como seguimos comprobando en trabajos posteriores, al interés literario. Pero en muchos casos, ambos se

funden o se influyen mutuamente. Los distintos comentarios de Risco dedicados a la "Renacimiento" se centran en las figuras ya mencionadas. Ya hemos dicho algo sobre la mitificación de la figura de Faraldo y la importancia que ésta adquiere para Risco como precedente de todo movimiento "nacionalista" en Galicia. No olvidemos la atracción literaria que ejerce el mito sobre los prosistas del "Grupo Nós": en la novela de Otero Pedrayo, Os camiños da vida, el personaje protagonista, Adrián Soutelo, como Adrián Solovio en una narración anterior (136) parece confirmarse como trasunto del revolucionario gallego del 1846.

Vicetto es otra figura casi mítica, pues se convierte a los ojos de Risco en la encarnación del Romanticismo. Fue este autor el que dio figura poética al galleguismo con su epopeya gallega de leyendas Los hidalgos de Monforte (1851). Risco nos ofrece un estudio detallado de Vicetto en la revista Nós(137) a lo largo de tres números correspondientes al año 1928. A propósito del "Rexurdimento" literario nos aporta algunas notas:

Frente a los escritores que sitúan el inicio del Renacimiento gallego en la aparición del Albúm de La Caridad en 1862, sostiene que quien preparó la Renacimiento fue la generación de Vicetto: Pintos, García Mosquera, Añón, Camino, etc.. Y que el período más activo tuvo lugar entre los años 40 y 46, cuando en Compostela ya se publicaban periódicos de nombre significativo: "La Aurora de Galicia", "El Porvenir de Galicia", "El idólatra de Galicia"... Vicetto dirigió en La Coruña "El Clamor de Galicia". Con este diario, informa Carré Aldao, hacía su aparición oficial el regionalismo gallego en 1856, precisamente el año en que se celebra el famoso banquete literario de Conxo.

A Vicetto también se le atribuye la idea de la organización de

los "Xogos Frorae". Con el tiempo, dice Risco, llegaron a ser una de las grandes calamidades gallegas, un modo de convertir la poesía en número de festejos:

"Tiña en Provenza, ô menos, tradición; antre nós non podían coallar coma causa boa"(138).

- Sobre el estado actual de la literatura en gallego.

Risco fue consciente desde los inicios en el Galleguismo de la urgencia de creación de la literatura gallega, como parte de la cultura recuperada. La supervisión de la tarea puede seguirse a lo largo de las páginas de Nós, donde se hace en 1930 un recuento de los primeros resultados: "A Cultura Gallega hoxe en día"(139), desde el punto de vista del arte genuinamente gallego.

Un año antes, en "O idioma galego na nosa vida...", trata de resumir por su cuenta los avances literarios conseguidos:

"Dende o comenzo da renacemento galega (...) a tal día coma hoxe, chega a ser verdadeiramente inxente o de literatura, científica ou non, valiosa ou ruín, que se ten deitado encol do noso idioma"(140).

Este tema le parece "clave" en la "polémica galleguista" que pervive todavía, desde los tiempos de Murguía. Es la misma lucha que presencié, tomando parte como vimos, en los primeros años de siglo:

"Pódese decir que arredor deste tema andan tódalas porfías que se moven na nosa Terra, e que teñen un carácter verdadeiramente sustancial. Realmente, veleiquí o punto central da polémica galleguista: aquí é o campo de loita onde se atopan, pra se asañaren unha coa outra, as dúas correntes: a vital e a antivital; o intento suicida que leva a Galicia a desaparecer coma pobo, e a reacción salvadora que a quer espertar a unha nova vida. Asina, hai unha primeira e fundamental porfía sobre si se debe falar e escribirlo galego. E natural que os galegos suicidas -ou egoístas- digan que non, e que os galegos vitalistas, con abnegación patriótica e humán, digan que sí."(141).

En medio de esta polémica, Risco augura un excelente futuro al gallego como lengua filosófica y científica. Afirma estar produciéndose un auténtico renacimiento cultural basado en el cultivo de la lengua autóctona, al que todavía le queda dar sus mejores frutos. Galicia se está forjando como verdadera nacionalidad, en medio de culturas caducas. Por eso sus producciones culturales adquieren una importancia sin parangón posible en otras culturas. Así lo explica en El Problema Político de Galicia :

"(...) es posible que obras mejores se estén produciendo ahora mismo en pueblos que se hallan en franca decadencia. Sin embargo, las obras que ha producido el renacimiento gallego tienen por lo menos el mérito, no frecuente en la actualidad mundial, de ser coherentes, de tener un sentido y una significación histórica. Lo cual indica que las obras más refinadas y perfectas de otros pueblos están ya muy cerca de ser las últimas, y, en cambio, las obras más modestas de los gallegos de hoy acaso sean las primeras de un período histórico que se abre." (142).

Al valorar el momento actual, Risco hace una proyección de futuro. Su teoría nacionalista general, en la que se inserta la función que la literatura ejerce en la creación de la cultura gallega, anuncia, dentro de su especial visión mesiánica, un futuro nuevo que nos trae a la memoria el "eterno retorno" de su primera prosa galleguista en A Nosa Terra, de 1918.

-Valoración de la lengua y la literatura gallegas en la tercera etapa ideológica.

La etapa última de Vicente Risco se caracteriza, fundamentalmente, por el silencio del galleguismo político. Apenas sí contamos con documentos al respecto que recuerden, si quiera lejanamente, los temas anteriores: Pero podemos disponer de dos

obras fundamentales de los años 50 dedicadas a Galicia: Historia de Galicia y "La poesía gallega del siglo XIX" (143), donde sí aparecen referencias al galleguismo cultural. La primera novedad que encontramos en ellas es que ya no aparecen escritas en gallego. La segunda, que por la ausencia total de referencias, el siglo XX parece haberse hundido en el olvido. Una tercera apreciación sería el enfoque resueltamente científico -aunque se trate de mera divulgación- que estos textos poseen, única herencia quizá de los tiempos del Galleguismo, cuando éste había alcanzado el rigor científico del Seminario de Estudos Galegos.

Ausencia de la lengua gallega, silencios significativos y exposición científica no logran borrar del todo cierto latido de emoción o melancolía en estas páginas.

En Historia de Galicia, Risco hace un sucinto relato de hechos sin apenas interpretación, tal como ha dejado sentado en la introducción. Ya vimos cómo el papel ejercido por Brañas es puesto ahora de relieve más que nunca, si bien ya había tomado importancia para Risco en los últimos años antes de la guerra, con la "Dereita Galeguista". Brañas se nos presenta como:

"(...)hombre de honda doctrina y de cultura muy superior a la del ambiente, enterado de las novedades de Europa, ardiente patriota y ferviente católico, y sobre todo, el mejor orador que tenía Galicia." (144).

Hay también una transformación en la manera de presentar los hechos. Debido al cambio de postura ideológica, o a un proceso de maduración, Risco acaba, por así decirlo, con uno de sus mitos más viejos: el de Faraldo como anticipo del Galleguismo. Ahora afirma que hasta Brañas no puede hablarse de "regionalismo". Considera que hay antecedentes teóricos, pero

"El carácter regionalista que se quiso atribuir a algunos movimientos liberales, no parece que se pueda confirmar." (145).

Al hablar de la literatura de esta época se muestra más locuaz. Al tratar el "Renacimiento Literario" (observemos que sólo es literario) menciona por primera vez los antecedentes de la Guerra de la Independencia, reproduciendo en Historia de Galicia y en "La poesía...", como nos indica Ramón Lugo, el esquema de Sarrailh (146).

Lo que sigue en Historia de Galicia es una lista de fechas, en cuya referencia se mezclan los historiadores románticos en castellano con las publicaciones periódicas, Juegos Florales, y apenas dos nombres cuando habla de escritores en gallego: Pintos y Rosalía. Las fechas se interrumpen en la década de los sesenta del s.XIX, sin ningún tipo de explicación.

Exponiendo la historia de la poesía gallega en el siglo XIX -escrita tanto en gallego como en castellano-, y después de emplear la expresión "el alma de nuestro pueblo", se ocupa con un poco más de atención de ciertos personajes y acontecimientos del "regionalismo" en Galicia: menciona el banquete de Conjo, "del que hablan todos los historiadores de la literatura gallega"; llama a Alfredo Brañas el "tratadista del regionalismo" y dice que el regionalismo de Pondal es al mismo tiempo progresista y "enxebre",...(147). A diferencia del estudio anterior, sí hay aquí una alusión al "segundo renacimiento gallego" iniciado en 1918, con el que relaciona el nombre de Ramón Otero Pedrayo. Pero el objeto del trabajo es la literatura, y no ahonda en sus conexiones o repercusiones políticas. Lo más notable es la bibliografía aportada, en la que aparecen los estudios más recientes sobre el tema, de autores relacionados con "Galaxia" junto a otros como J.L.Varela o J.L.López Cid.

También por sus artículos y reseñas literarias podemos seguir

la evolución que se produjo a lo largo de la posguerra hasta los años sesenta en la actitud pública de Risco ante la cultura gallega:

Durante los años 40 sólo hay esporádicas menciones, impregnadas por lo general de ideología franquista. Habla de la predisposición lírica del pueblo gallego, al elogiar el "claro castellano" de un libro de Montenegro titulado Galicia (148). Comienza a estudiar la figura del "bardo" en el año 1943, con la traducción y exégesis de un fragmento de la obra de J. Vendryes sobre este mismo asunto (149). Terminará publicando Risco un extenso artículo en el año 1947, en El Español, con el nombre "Primera investigación del bardo"(150).

A propósito de una visita de Eugenio D'Ors a Galicia y de su sentencia acerca de ella: "no se es impunemente el fin del mundo", recuerda Risco que en el pasado habló en gallego de que ser el fin del mundo era una idea determinante para el destino de su tierra. Con el seudónimo "Jerónimo de Castro", con el que ya vimos que se dedica a las cuestiones más crudas del fascismo, se atreve a hablar de "raza gallega" en un artículo dedicado al Padre Feijóo (151). Esta primera fase se cierra con una importante reseña: la de un libro del poeta gallego Angel Sevillano publicado en 1947, Terra liñar (152). Y con un estudio sobre el desarrollo de la Etnografía en Galicia desde su nacimiento en el s.XIX, aparecido en La Noche de Santiago, en el que hablará de la importancia de la revista Nós y del Seminario de Estudos Galegos en el avance científico de esta materia (153).

En la década de los 50, coincidiendo con la tímida apertura iniciada por el régimen de Franco, que los galleguistas aprovechan para la reactivación cultural a través, por ejemplo, de la

editorial Galaxia (154), Risco, a quien esos galleguistas no olvidan a pesar de todo, empieza a escribir sistemáticamente sobre la cultura gallega:

Celebra la aparición de editoriales y premios literarios gallegos (155). Elogia a sus contemporáneos García Martí, Augusto Casas, Alvaro Cunqueiro, ... Ramón Cabanillas se ha convertido para él en todo un símbolo de Galicia (156). Otros nombres le vuelven del pasado: Pondal, con su obsesión por Ossian ("obsesión secreta de otros que vinimos después" (157)); Vicetto, y sus ideas sobre la concepción estética de la historia, de las que le habla ahora su amigo D. Gamallo Fierros (158).

Cree firmemente que Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán sigue siendo el modelo básico para la novela gallega (159), y aclara que el naturalismo en ella es sólo técnica, no espíritu. Sigue sintiendo una profunda admiración por la obra de Valle Inclán, cuyo influjo ha sido grande en Galicia. En cuanto a la novela más reciente, coloca en un primer plano a Alvaro Cunqueiro, como manifestación evidente de que, frente al insulso realismo de la narrativa española, la literatura gallega se declara "antidepresiva". Lo vimos ya en otra ocasión.

Risco habla, aprovechando una encuesta que se está haciendo sobre la lengua gallega en 1952, de que no le importa la discusión acerca de si se trata de un idioma o un dialecto. Cree que la uniformización es algo que mata las lenguas, y termina empleando la expresión "alma" de una lengua:

"(...) el alma de una lengua no está, en su mayor medida, en las palabras, sino en las frases, en los giros y construcciones en que toma forma la marcha del pensamiento (...) Nosotros usamos maneras gallegas de hablar incluso cuando hablamos castellano(...)" (160).

Responde a la atención que los estudiosos de la literatura

gallega le dirigen: Carballo Calero ha vuelto a escribir sobre la "generación de Risco", invención que ya en su día le pareció excesiva. Pero el "generacionismo" sigue estando de moda desde que Ortega y Gasset lo tomó de Petersen y en última instancia, de Augusto Comte: Laín Entralgo, G.Díaz Plaja, Carballo calero y J.L. Varela han utilizado este método que no es otra cosa, según Risco, que una forma nueva de determinismo histórico(161).

Mediados ya los 50 se observa en Risco un mayor acercamiento a este galleguismo cultural. A través de los estudios etnográficos, a los que está plenamente dedicado estos últimos años de su vida, se puede comprobar su total identificación con lo que él llama el "alma" de Galicia. En el resumen bibliográfico sobre sus trabajos de Etnografía, que podemos ver en un artículo que José Luis Varela le dedica a su muerte (162), hallamos un dato importante: Vicente Risco vuelve a utilizar el gallego en un trabajo para el Boletín de la Real Academia Gallega, "O tempo en que as bestas falaban", de 1956 (163). Algunos años después aparecen otros, que no hacen de éste un hecho aislado. También utilizará el gallego para su trabajo "Etnografía: cultura espiritual", que se publica en Historia de Galiza, obra dirigida por Ramón Otero Pedrayo y aparecida en Buenos Aires en 1962 (164). Un año antes, recordemos que se ha editado Lerxa en Galaxia, selección de ensayos para los que ha traducido al gallego algunos de sus artículos de Posguerra.

Influye en este más estrecho contacto con la cultura gallega el renovado interés por el Portugal hermano, al que recupera en 1957: había pasado, dice el propio Risco, unos años desconectado de Portugal, desde los tiempos de Teixeira de Pascoaes y Leonardo Coimbra (165). Concibe ahora el proyecto de elaborar un estudio profundo sobre Os Lusíadas, pero de duda que el tiempo que le queda

se lo permita (166).

Sigue ocupándose de escritores gallegos y en gallego. Pero ahora, y con motivo del homenaje primero y la muerte después, de Florentino Cuevillas (1959), vuelve la atención a su grupo generacional: la obra en general de Otero, y su novela última en particular; o la admirable y desconocida prosa de Cuevillas.

Clama por la urgencia de la catalogación y el estudio de la lengua gallega, de la que pocos años antes tan sólo hablaba tímidamente. Lo hace a propósito de la reedición del Diccionario de Eladio Rodríguez González, en 1960 (167). Defiende la importancia de las traducciones de obras clásicas al gallego (168), el mismo año en que aparece su traducción de La Familia de Pascual Duarte de Cela (169).

La culminación de este reencuentro puede verse, y no sólo de manera simbólica, cuando Vicente Risco le dedica por primera vez después de un espeso silencio algunos artículos a Castelao, con motivo de la reedición de sus obras Cousas y Retrincos (170).

III.4. VICENTE RISCO EN EL PANORAMA DE LA LITERATURA PENINSULAR.

La trayectoria literaria de nuestro autor sigue, como es natural, la marcha de la literatura española, con fuerte influencia de la literatura catalana y portuguesa. Este recorrido que vamos a hacer ofrece una visión reducida de lo que en la realidad alcanzaron las lecturas y los conocimientos de Vicente Risco.

En su quehacer literario podemos distinguir las siguientes fases, en conexión con la periodización literaria establecida ya para la literatura en lengua castellana:

1) Modernismo (1909-1917)

En su obra están presentes las huellas, sobre todo, de las fuentes simbolistas de este movimiento (el "Fin de Siglo" francés). Sigue la estela de Rubén Darío en España: su primera colaboración en El Miño se trata de un poema de tema oriental y marcadamente "rubeniano", como puede leerse en la transcripción que Carlos Casares hace de él (173). Joan Maragall (174) y Santiago Rusiñol, representantes del "Modernisme" catalán, le proporcionan las lecturas más sugestivas en este momento, así como el simbolista portugués Eugenio de Castro. La cultura portuguesa le trae la obra de Eça de Queiroz todavía no superada a principios de siglo. Risco lo admira con algunos reparos, para pasar a despreciarlo en su siguiente etapa, la dominada por el nacionalismo gallego. Pero por ahora hay que tener presente que Eça de Queiroz formó parte de un grupo denominado con una expresión que Risco haría muy suya: "Os vencidos da vida" (175).

Es en esta fase cuando recibe la influencia del grupo del 98, perteneciente a la "generación histórica" modernista. Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, y más tarde Azorín, serán sus fuentes principales. El Valle Inclán que inicialmente le interesa es el de La Lámpara Maravillosa, es decir, el que todavía no ha creado el esperpento, más puramente noventayochista (176).

Del conjunto de ideas que forman parte de la "madurez del 98" Vicente Risco sólo aprovecha el casticismo (orientado a Galicia y negando lo español); la necesidad de regeneración estética y espiritual, antes que material; y la renovación de los géneros literarios, especialmente los narrativos.

Antes que el casticismo españolista prenda en Vicente Risco, éste se hace nacionalista gallego. Los lazos con el 98 están bien claros -aunque haya una mayor influencia, claro está, de la política propagandista de Cambó y los "modernistes" - Vicente Risco habló de su respeto a Angel ganivet, mientras que el propio Lois Porteiro, en sus conferencias, reconoce su deuda con el regeneracionista Joaquín Costa (177). El mismo Ramiro de Maeztu llega, en la época del "Noucentisme" y de su influencia en el País Vasco, a trabajar en la revista bilbaína Hermes (1917-1922), que Vicente Risco reseñaría con frecuencia en Nós.

2) Novecentismo.

Aunque R. Carballo calero y R. Villar Ponte insistan en parangonar la Generación Nós o "del 16" con la "Generación del 98", es evidente que la generación de Risco se quipara al "Novecentismo" castellano y "Noucentisme" catalán. El reconocería desde siempre el magisterio de Eugenio D'Ors. La influencia de su "filosofía arbitraria" es enorme, a pesar de las diferencias de bulto entre ambos intelectuales, relativas al clasicismo mediterraneísta, el cosmopolitismo, el canto a la urbe,...

E. D'Ors comenzó a publicar su "Glosari" en La veu de Catalunya, órgano periodístico de la Lliga, en 1906. Más tarde, serían traducidas sus glosas al castellano en Hermes, de Bilbao (1918), revista del poderoso nacionalismo vasco, en la que Ramiro de Maeztu hacía las veces de D'Ors en el Noucentisme (278). En 1923 Eugenio D'Ors abandona el catalán y se traslada a madrid, desde donde sigue publicando su Glosario en castellano. En 1920 había sido expulsado de las instituciones catalanistas. Vicente Risco lo condena también

por entonces, llamándole "el más traidor de los intelectuales" ("clercs") (179).

El humor d'orsiano, su brillante estilo periodístico, su elevación de "dandy" por encima de los hombres vulgares, e incluso sus incursiones esotéricas, pero sobre todo, su sabiduría e inteligencia, son las claves de su eterno magisterio sobre Vicente Risco. Hay muchos escritos, y numerosísimas referencias, del orensano sobre su maestro, pero destacan aquellas que le dedicaría en la posguerra (180).

Su relación intelectual con José Ortega y Gasset tenía un signo muy distinto. Polemizaba con él tanto como con D'Ors, pero no podía seguirle como discípulo, y hasta le hizo objeto de su sátira en sus relatos (Os europeos en Abrantes, O Porco de pé,...). En su obra doctrinal, en cambio, da a Ortega y Gasset un tratamiento más serio. Los primeros artículos galleguistas utilizan su distinción entre la España oficial y la España vital, para proponer el separatismo de Galicia sólo con respecto a la primera. Risco comenta cómo la idea de la influencia del paisaje y la tierra sobre el hombre, expuesta por Ortega, está presente en el "Nacionalismo Gallego" de Antón Vilar Ponte. Años después habla de su rechazo de la oposición que Ortega observa entre liberalismo (derechos individuales) y democracia (gobierno del pueblo por el pueblo). Incluso critica el punto de vista clasicista del que aún no se libró Ortega del todo (habla en 1928) (181) y que le hace situar el origen de la democracia en la Grecia y Roma clásicas.

Con tal bagaje, Vicente Risco finaliza en la estética galleguista: el Noucentisme, el D'Ors catalanista, tienen mucho que ver, así como la fuerte impresión del grupo "Renascença Portuguesa", de Oporto, integrado por Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoas y

Jaime Cortesão. Confluyen en este grupo, nacido de la conformidad con el advenimiento de la República de 1910 -de orientación antihistórica e izquierdista- (182), el "Saudosismo", doctrina de fondo esotérico fundada por Pascoaes, y trasladada a Galicia a través de su colaboración con el grupo "Nós"; y las vanguardias, de la mano de Leonardo Coimbra (183).

Por último, se considera como manifiesto del Novecentismo de Vicente Risco el prefacio al nº1 de La Centuria (1917). En A Nosa Terra aclarará su "novecentismo" como la destrucción del siglo anterior y el nacimiento de una nueva estética tras la Gran Guerra.

En cuanto a la narrativa, la obra de Vicente Risco se desarrolla dentro de los presupuestos de esta generación, que dio constitución definitiva a la novela-ensayo, con Ramón Pérez de Ayala; y prosecución a la novela lírica, con Gabriel Miró. El humorismo de Wenceslao Fernández Flórez y la creación novelística personalísima de Ramón Gómez de la Serna, se relacionan con las mejores producciones de Vicente Risco. El influjo de éste último, de quien Risco fue réplica en Galicia como propagador del Vanguardismo, creció con el tiempo, como veremos en posteriores etapas. Su modo de hacer novela de la "greguería", así como su concepción anti-realista de la narración, son los dos aspectos que más atraieron a Risco.

Pero Vicente Risco, con su personal "Novecentismo", guardó fidelidad al neorromanticismo modernista y al misticismo esotérico a lo largo de todas sus etapas: cultivó la narración maravillosa, con atención de "etnógrafo" al mito y la leyenda.

3) Movimientos de Vanguardia.

El Vanguardismo convivió y penetró en el Novecentismo, durante los años veinte, y aún más allá del caso catalán. Vicente Risco, que ya frecuentó la tertulia del café "Pombo" (184) durante su primera estancia madrileña, en los años de la 1ª Guerra, se hizo ultraísta con Eugenio Montes (a quien captó, a cambio, para el Galleguismo), Xavier Bóveda y Rafael Cansinos Asséns (185). Teorizó sobre un "Futurismo" propio, nacido de la teoría esotérica del "Karma", o especial vivencia del pasado. Sufrió la influencia del Surrealismo, como puede observarse en cuentos y novelas.

Como propagador del Vanguardismo en Galicia se explicó a sí mismo en la correspondencia mantenida con Manoel-Antonio.

4) Literatura de Posguerra, después del paréntesis de los años 30, dedicados a la política.

Coincide con D'Ors en Misión (época de Pamplona) y recupera su enorme admiración por él. Reinicia el artículo d'orsiano y da forma al ensayo literario "neo-escolástico" (186). En lo que se refiere a su producción narrativa, reabierta en 1940 con un relato que ya tenía escrito -al parecer-, se dedica a la narración fantástica, dentro de una línea nunca abandonada. Por ahora lo hace dentro de un ambiente hostil, el del realismo (cuyos creadores, sin embargo, reciben sus elogios), al que de vez en cuando le hace alguna concesión. El panorama narrativo español, a propósito del cual Ramón Gómez de la Serna (187) desde su exilio argentino, clama por la vuelta a la fantasía, ofrece un oasis en Galicia. Por eso la novela de Risco no se encuentra del todo aislada: Rafael Dieste,

Alvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, son exponentes de ella. Otros nombres, ya casi olvidados, añadá el propio Risco, como el de José María Castroviejo.

Sin salir de la narración fantástica, logra ser uno de los autores de "novela católica" más puros de la España de los 50, con La Puerta de Paja.

En lo concerniente a sus relaciones con otras culturas, vive del recuerdo. Resupera un tanto el contacto con Portugal, volviendo a figuras ya conocidas para revalorizarlas, como Antonio Sardinha: Fue el guía del "Integralismo lusitano" creado en 1914 en oposición a "Renascença", y bajo el influjo de "Action Française" de Charles Maurras. Sardinha defendía un tradicionalismo orgánico y corporativista, muy del gusto de V. Risco. Este integralismo era el mismo que propugnaba Maeztu: pocos meses después de que Portugal reconociera oficialmente el gobierno de Franco, Risco escribe:

"(...) las dos naciones conviven en un espíritu que es el que Maeztu y Sardinha proclamaron(...)" (188).

NOTAS

CAPITULO III

- (1) BLANCO GARCIA, Francisco, La Literatura Española en el s.XIX, parte III, "Las Literaturas Regionales y la Hispanoamericana", Sáenz de Jubera Hermanos, editores, Madrid, 1896; Introducción, p.VII.
- (2) CARBALLO CALERO, Ricardo, "Castelán e galego no Album de la Caridad", en Libros e autores galegos, tomo II (século XX), Colecc. "Galicia Viva", disposta pola R.A.G., Fundación P. Barrié de la Maza, La Coruña, 1982, p.127.
- (3) CARRE ALDAO, Euxenio, Influencias de la literatura gallega en la castellana (Estudios críticos y bibliográficos), Francisco Beltrán, librería española y extranjera, Madrid, 1915.
- (4) Vid. PARDO BAZAN, Emilia, "La Poesía Regional Gallega", discurso presidencial leído en la velada que para honrar la memoria de Rosalía de Castro ha celebrado el Liceo de Artesanos de La Coruña, el 2 de noviembre de 1885. Reproducido en De mi tierra, Tipografía de la Casa de la Misericordia, La Coruña, 1888, pp.3-53.
- (5) Las primeras publicaciones de los Cancioneros Medievales son el tema de la conferencia de MURGUIA, Manuel, Los Trovadores Gallegos, "Breves consideraciones acerca de los Cancioneros galaico-portugueses de la Vaticana y Colocci-Brancuti, y trovadores gallegos que en ellos figuran". Conferencia leída en la Academia de Bellas Artes de La Coruña, el 22 de enero de 1905, Imprenta y fotograbado de Ferrer, La Coruña, 1905, 52 pp.
- (6) ALONSO MONTERO, Xesús, Constitución del gallego en lengua literaria, edic. Celta, Lugo, 1970.
- (7) BLANCO GARCIA, P.Francisco, La Literatura Española en el s.XIX, op.cit., p.XV.
- (8) PARDO BAZAN, Emilia, "La Poesía Regional Gallega", op.cit., p.11.
- (9) PEDREIRA, Leopoldo, El Regionalismo en Galicia, Tip. "La Linterna", Madrid, 1894, p.78.
- (10) Sobre las polémicas acerca del regionalismo gallego, vid. VARELA, José Luis, "Regionalismo: Polémica de Murguía con Núñez de Arce, Valera y Sánchez Moguel", en Poesía y Restauración Cultural de Galicia en el siglo XIX, Gredos, Madrid, 1958, pp.118-125.
- (11) PEDREIRA, Leopoldo, El Regionalismo en Galicia, op.cit., p.60.
- (12) PARDO BAZAN, Emilia, "Idioma o dialecto?", en De mi Tierra, op. cit., p.356. En la polémica interviene Uxío CARRE ALDAO, que responde a PARDO BAZAN, hablando de la influencia contraria: del gallego en el castellano de los autores gallegos: CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, 2ª edic. aumentada, Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1911, p.21.
- (13) PARDO BAZAN, Emilia, "¿Idioma o dialecto?", op.cit., p.362.
- (14) MURGUIA, Manuel, "Discurso del presidente", B.R.A.G., núms 6-7, tomo I, La Coruña, 1906. Reproducido en RISCO, Vicente, Manuel Murguía, op.cit., p.131.
- (15) MURGUIA, Manuel, "Discurso nos xogos frorais de Tuy", La Patria Gallega, núms.7-8, Santiago, 15-7-1891. Reproducido en RISCO, Vicente, Manuel Murguía, op.cit., p.79.
- (16) GONZALEZ BESADA, Augusto, Historia crítica de la Literatura Gallega, vol.I, tomo I, ("Biblioteca Gallega", vol.8), Impr. de La Voz de Galicia, Latorre y Martínez Editores, La Coruña, 1887, p.81.

- (17) BRAÑAS, Alfredo, El Regionalismo, Barcelona, 1889, cap. XV.
- (18) RISCO, Vicente Manuel Murquía, op.cit.
- (19) VARELA, José Luis, Poesía y Restauración Cultural de Galicia en el siglo XIX, op.cit., p.223 (en nota).
- (20) Ibidem, pp.14-17.
- (21) Ibidem, p.121 (en nota): SANCHEZ MOGUEL, "Razones históricas en que pretenden fundamentarse los regionalismos catalán y gallego", Discurso de recepción en la Academia de la Historia, Madrid, 3-12-1888.
- (22) BLANCO GARCIA, P. Francisco, La Literatura Española en el siglo XIX, op.cit., p.228.
- (23) PARGA SANJURJO, José A., "El Renacimiento de la Literatura Regional", B.R.A.G., núms. 16 y 17, La Coruña, 20 Noviembre 1907, p.84.
- (24) BARCIA CABALLERO, Juan, "Discurso Contestación", B.R.A.G., nº 35, tomo III, La Coruña, 20 de abril de 1910, pp.252-257. Reproducido en Prosa Galega ("Desde os primeiros oitocentistas ao grupo NOS"), Cátedra de Lingüística e Literatura Galega, Universidad de Santiago, Galaxia, Vigo, 1976, p.197.
- (25) CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, op.cit., p.35.
- (26) PARGA SANJURJO, José A., "El Renacimiento de la Literatura Regional", op.cit., p.85.
- (27) Las primeras obras importantes en este terreno son la Gramática de SACO Y ARCE, de 1868, y el Diccionario de Marcial VALLADARES NUÑEZ, de 1884.
- (28) PARDO BAZAN, Emilia, "La Poesía Regional Gallega", op.cit., p.16.
- (29) PEDREIRA, Leopoldo, El Regionalismo en Galicia, op. cit., p.78.
- (30) SALINAS, Galo, "La Dramática Gallega" (Memoria acerca de las causas del poco desarrollo del género dramático en la literatura gallega e influencia que en él pudiera ejercer el Regionalismo), Revista Gallega, núms.86,87,89,90 y 92, La Coruña, de octubre a diciembre de 1896.
- (31) En el Almanaque de Manuel Castro y López. La crítica no lo tuvo en cuenta hasta su difusión definitiva en 1946, en Cuadernos de estudios Gallegos. Vid.CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1936), op.cit., p.226.
Vid. CARRO ROQUE, María do Carmen, "Rosalia e a súa obra Conto Gallego", Grial nº 85, Galaxia, Vigo, 1984.
- (32) Prosa Galega, tomo I (Desde os primeiros oitocentistas ao grupo NOS"), op. cit., p.78.
- (33) VARELA, José Luis, Poesía y Restauración Cultural de Galicia en el siglo XIX, op.cit., p.71.
- (34) VALLADARES, D. Marcial, "Majina ou a filla espúrea", Ilustración Gallega y Asturiana, del nº21 al nº36, Madrid, 28 de julio - 28 de diciembre de 1880.
COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio, El idioma gallego (Historia, Gramática, Literatura), Casa edit. Alberto Martín, Barcelona, 1935.
- (35) L/AMAS/ CARVAJAL, Valentín, Gallegada (Tradicións, Costumes, tipos e contos d'a terraña), tomo I, Impr. d'O Eco d'Ourense, Ourense, 1887, p.7.

- (36) RIBALTA, Aurelio, Perruxe, 1894, A Coruña, p.15
- (37) VARELA, José Luis, Poesía y Restauración Cultural de Galicia en el siglo XIX, op.cit., p.30 y ss.
- (38) CARUNCHO, Ricardo, Contos da miña terra, La Coruña, 1864. Concretamente lo condenó CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, op. cit.,
- (39) CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, op.cit., p.117.
- (40) Vid. CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, op. cit., p. y ALONSO MONTERO, Xesús, Lengua, Literatura e Sociedade en Galicia, Akal, Madrid, 1977, p. 132.
- (41) Vid. CARBALLO CALERO, Ricardo, Libros e autores galegos, tomo I (dos trovadores a Valle-Inclán, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Impr. "La Voz de Galicia, La Coruña, 1979, pp.225-241.
- (42) CARRE ALDAO, Eugenio Literatura Gallega, op.cit., e Influencias de la Literatura Gallega en la Castellana, op.cit.
- (43) LOPEZ AYDILLO, Eugenio, Las mejores poesías gallegas, Librería de la Viuda de Pueyo, Madrid, 1914, p.67.
- (44) SALCEDO, Angel, La Literatura Española, tomo IV ("Nuestros días"), Calleja, Madrid, 1917, p.287.
- (45) VILLAR PONTE, Ramón, "A xeración do 16". Discurso lido o día 16 de Xuño do 1951 na súa recepción, e resposta de D. Ramón CABANILLAS ENRIQUEZ, Publicacións da R.A.G., A Cruña, 1977. Este discurso leído en 1951 versaba sobre la generación de 1916, y de él, fundamentalmente, se toman las notas de este apartado.
- (46) Ibidem, p.18. No indica de dónde toma la cita.
- (47) Ibidem, p.17. Tampoco aclara su procedencia.
- (48) En realidad, es más frecuente oírle hablar de "espiritualidad" o "alma gallega", términos mucho más abstractos que el de "cultura".
- (49) "El gallego en las escuelas", Estudios Gallegos, nº16, Madrid, diciembre, 1915, pp.66-70. La revista de Aurelio RIBALTA había contribuido notablemente a la creación de un clima propicio a este 2º Rexurdimento.
- (50) RIBALTA, Aurelio, "Liga de Amigos del Idioma", Estudios Gallegos, nº17, Madrid, enero de 1916, p. 101.
- (51) VILLAR PONTE, Antonio, "Nacionalismo gallego. Nuestra afirmación regional", 2ª edic., A Coruña, 1916. Tomado de BERAMENDI, Justo G., Vicente Risco no Nacionalismo Galego, tomo I, op. cit., p.80.
- (52) VILLAR PONTE, Ramón, "A xeración do 16", op. cit., p.26. El autor, de hecho, se entretiene en establecer semejanzas y diferencias entre ambas generaciones.
- (53) En su segunda etapa, iniciada el 14 de noviembre de 1916. En su primera etapa, 1907-1908, era bilingüe, aunque había un predominio del gallego. Vid. MOLINA, César ANTONIO, La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época, edic. Nós, La Coruña, 1985, p.31.
- (54) RIBALTA, Aurelio, "Nuestro pasado literario", Estudios Gallegos, nº10, Madrid, 20 de junio de 1915, pp. 1-3.

- (55) "Primeiras Verbas", op.cit.
- (56) FERNANDEZ-OXEA, Xosé Ramón e, "Índice da revista Nós", nº homenaje de Nós, edic. facsímil, tomo VI, R.A.G., La Coruña, 1970, p.60.
- (57) PIÑEIRO, Ramón, "Importancia decisiva da xeneración Nós", Grial, nº59, Vigo, xaneiro-febreiro-marzo 1978, pp.8-13.
- (58) CARBALLO CALERO, Ricardo, "A Xeneración de Risco", Nós, nº 131-132, Ourense, novembro-décembro, 1934, p.182.
- (59) VILLAR PONTE, Ramón, "A xeración do 16", op. cit., p.26.
- (60) ALONSO MONTERO, Xesús, "Prehistoria de Nós", en Escritores desterrados, nomeados, desacougantes, desacougados..., Edición do castro, A Coruña, 1981, pp.231-235.
- (61) Da cuenta de ellas FERNANDEZ-OXEA, Xosé Ramón e, "Índice da revista Nós", op.cit.
- (62) RISCO, Vicente, "Nós, os inadaptados", op.cit.
- (63) CARBALLO CALERO, Ricardo, "A Xeneración de Risco", op.cit., pp.182-184.
- (64) Ibidem. Posteriormente a este traballo ofrecerá sus dúbidas acerca de la inclusión en esta xeneración de Castelao. Vid. CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da Literatura Galega Contemporánea, op.cit., p.633.
- (65) VILLAR PONTE, Ramón, "A xeración do 16", op.cit.
- (66) "SALVADOR LORENZANA" /FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco/, "A xeneración Nós na cultura galega", Grial, nº7, Vigo, xaneiro-marzo 1965, pp.75-85. Vid. FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Historia da Literatura Galega, Galaxia, 4ª edic., Vigo, 1978 (1ª edic., 1951), pp.138-140, En este libro ya había dedicado unas páxinas a la xeneración, en las que reproducía casi textualmente el artigo de CARBALLO CALERO, Ricardo, "A Xeneración de Risco", op.cit.
- (67) PIÑEIRO, Ramón, "Importancia decisiva da xeneración Nós", op.cit.
- (68) PIÑEIRO, Ramón, "Prólogo" a LUGRIS, Ramón, Vicente Risco na cultura galega, op. cit., p.8.
- (69) Quizás la obra narrativa de Vicente RISCO haya permanecido máis desconocida y menos valorada que la de OTERO PEDRAYO por razóns ajenas a las puramente literarias.
- (70) TARRIO VARELA, Anxo, "Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX", Revista de Filología Románica, nº6, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, 1989, pp.119-136.
- (71) Vid, entre outros, RISCO, Vicente, "En medio de la semana. 'Retrincos' de Castelao", La Región, nº16.211, Orense, viernes, 30 de marzo de 1962, p.3. RISCO, Vicente, "En medio de la semana. 'Cousas' de Castelao", La Región, nº16.186, Orense, xueves, 1 de marzo de 1962, p.3.
- (72) CARRE, Leandro, "Encol da novela galega", Nós, nº27, Ourense, 15 Marzal, pp.12-14.
- (73) CARRE, Leandro, "O Romance Galego", Nós, nº139-144, Ourense, Xulio-Nadal de 1935, pp.167-169.
- (74) LOSADA DIEGUEZ, A., "Encol da prosa galega", Nós, nº73, Ourense, 15 de Xaneiro do 1930, pp.2-8.

(75) Publicado, como se menciona en el texto, en la Revista de Filosofía neo-escolástica de Milán.

(76) LOSADA DIEGUEZ, A., "Encol da prosa galega", op.cit., p.2. El subrayado es nuestro.

(77) Ibidem, p.2.

(78) "Conto sinxelo" y "Conto", en los números 3 y 5, respectivamente, de Nós.

(79) "A cultura galega hoxe en día", Nós, nº115, Ourense, día de Galicia de 1933.

(80) Desde la revista Nós se fue dando noticia y comentario sobre estas colecciones. Por ejemplo, en la sección "Os homes, os feitos, as verbas": "As novelas de Lar", Nós, nº19, Ourense, 25 de Xullo do 1925, p.19. "As publicacións de Libredón",

(81) CARRALLO CALERO, Ricardo, Historia da Literatura Galega Contemporánea, Galaxia, Vigo, 3ª edic., 1981, pp.621-622.

(82) La colección "Lar" estaba dispuesta a publicarlo "todo". Vid. LESTA MEIS, Xosé, Maneche o da rúa, "Lar", ano 3, nº17, A Cruña, Xaneiro de 1926. El autor comenta las reiteradas peticiones de colaboración recibidas de Leandro Carré. Lo que le hizo reaccionar fue, finalmente, una llamada de ayuda de la editorial: "respondo sempre que se me chama en nome de Galicia".

(83) CASTILLO LOPEZ, Anxel, A Dona das torres (lênda Galega relatada), "Lar", ano 2, nº12, A Cruña, 22 de agosto do 1925. En nota de la dirección titulada "Rogamos a vostede que nos axude".

(84) Se lee en el prólogo: "o autor ben sabe que nos tempos de Risco, Otero e Vilar Ponte xa non se levan os contos chocarreiros, pero él quere afeizoar ao pobo á lectura no noso idioma, a fin de lle abrir camiño a cousas de máis fondura".

(85) RISCO, Vicente, "De Literatura Gallega. De los Precursores a los Contemporáneos", Mi Tierra, nº1, Orense, 1ª quincena de julio de 1911. Y RISCO, Vicente, "De Literatura Gallega. Los Contemporáneos", Mi Tierra, nº2, Orense, 2ª quincena de julio de 1911.

(86) Ibidem, (I), p.10.

(87) Ibidem, (I), p.11.

(88) Ibidem, (I), p.10.

(89) Ibidem, (I), p.11.

(90) Ibidem.

(91) CASARES, Carlos, "O Risco anterior ao Galeguismo", op.cit, p.426.

(92) RISCO, Vicente, "De Literatura Gallega. Los Contemporáneos", op.cit., p.4.

(93) La Centuria, "Bibliocrítica. Del Solar Galaico", La Centuria, nº5, Orense, /octubre de 1911/, p.21.

(94) NOGUEROL BUJAN, Arturo, "La Patria", La Centuria, nº2, Orense, julio de 1911, pp.9-14. La cita está tomada de la p.12.

- (95) *Ibidem*, p.13.
- (96) RISCO, Vicente, Teoría do Nacionalismo Galego, op.cit, p.75.
- (97) RISCO, Vicente, "Prosas Galeguistas (...Do teatro galego)", op.cit.
- (98) *Ibidem*.
- (99) *Ibidem*.
- (100) *Ibidem*.
- (101) *Ibidem*.
- (102) *Ibidem*.
- (103) La llamada "novela regional" fue objeto de las iras de los galleguistas. Recordemos el plante y ataque a Jaime SOLA, director de Vida Gallega, en el que participa RISCO. Vid. LOSADA DIEGUEZ, Vicente RISCO y Arturo NOGUEROL, "Carta aberta a D.Xaime Solá", op.cit.
- (104) RISCO, Vicente, "Prosas Galeguistas (...Do teatro galego)", op.cit.
- (105) *Ibidem*.
- (106) BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, op.cit., p.94.
- (107) RISCO, Vicente, Teoría do Nacionalismo Galego, op. cit., pp.59-60.
- (108) *Ibidem*.
- (109) *Ibidem*.
- (110) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op.cit., p.181.
- (111) /RISCO, Vicente/, Ideas que defende e fins que se propón o Partido Galeguista", op.cit.
- (112) RISCO, Vicente, "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", Céltiga, Buenos Aires, 1929. Reproducida en Grial, nº1, Vigo, 1963 y en FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Vicente Risco. Escolma de textos, op.cit., pp.35-41. Citamos por esta última publicación.
- (113) *Ibidem*, p.41.
- (114) Ya defendida en RISCO, Vicente, Teoría do Nacionalismo Galego, op.cit.
- (115) RISCO, Vicente, "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", op. cit., p.36.
- (116) RISCO, Vicente, "Seición Pedagóxica. Plan pedagóxico pr'a galeguización d'as escolas", Nós, nº 6, Ourense, 20 de agosto 1921, p.5 y ss.
- (117) La revista Estudios Gallegos, dirigida por Aurelio RIBALTA, ofrece ejemplos de esas propuestas durante los años 1915 y 1916. Recuérdese la encuesta sobre el gallego en las escuelas que originó la iniciativa de Antón Villar Ponte.
- (118) RISCO, Vicente, "Prosas Galeguistas (Ortografía, A Provincia)", A Nosa Terra, nº95, A Cruña, 25 de xulio de 1919, pp.3 y 4.

(119) ENRIQUEZ SALIDO, María do Carmo, "Notas sobre a normativa ortográfica de Vicente Risco en Nós", Ourense, nº extraordinario, Ourense, 1981, pp.41-46.

(120) "Provincialismos e cultismos" (16-IX-1922), en Prosas de Risco en "La Zarpa" (1921-1923), op. cit., p.90.

(121) Ibidem.

(122) Ibidem.

(123) RISCO, Vicente, "Prosas Galeguistas. Para A Nosa Terra", op.cit., p.4.

(124) RISCO, Vicente, "O sentimento da terra na raza galega", op.cit.

(125) OTERO PEDRAYO, Ramón, "Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de castro e Pondal", op.cit.

(126) Ibidem, p.25.

(127) RISCO, Vicente, "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", en FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Vicente Risco. Escolma de textos, op.cit., p.41.

(128) Ibidem.

(129) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op.cit., p.121.

(130) RISCO, Vicente, "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", op.cit., p.38.

(131) Ibidem.

(132) Ibidem, p.39.

(133) Utiliza la denominación "Precursores" para referirse a todos los intelectuales galleguistas del s.XIX, especialmente a los literatos.

(134) RISCO, Vicente, "Lembrando aos Precursores", op. cit. Citamos por su reproducción en CASARES, Carlos, Vicente Risco, op. cit., pp.170-177.

(135) Ibidem, p.170.

(136) RISCO, Vicente, "Discurso-Contesta" a Ramón Otero Pedrayo en la R.A.G., op.cit., p.212.

(137) RISCO, Vicente, "Vicetto ou o Romantismo", Nós, núms.53-55, Ourense, mayo-xunio-xulio 1928.

(138) Ibidem, IV, p.109.

(139) "A cultura galega hoxe en día", op.cit.. Risco está entonces alejado de la Redacción, en su viaje por Europa Central.

(140) RISCO, Vicente, "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", op.cit.,p.35.

(141) Ibidem.

(142) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op.cit., p. 117.

- (143) RISCO, Vicente, Historia de Galicia, Galaxia, Vigo, 1952 y RISCO, Vicente, "La poesía gallega en el siglo XIX", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, publicada bajo la dirección de Guillermo DIAZ-PLAJA, tomo IV, 2ª parte, ed. Barna, Barcelona, 1957, pp.369-381.
- (144) RISCO, Vicente, Historia de Galicia, op.cit., p. 243 (4ª edición, 1978).
- (145) Ibidem.
- (146) LUGRIS, Ramón, Vicente Risco na cultura galega, Galaxia, Vigo, 1963, p.51.
- (147) RISCO, Vicente, "La poesía gallega del siglo XIX", op. cit., p.379.
- (148) /RISCO, Vicente/, "Cosas y Días", La Región, nº8.154, Orense, miércoles, 15 de enero de 1941, p.1.
- (149) V/icente/ R/isco/, "De los bardos o poetas de corte. J.VENDRYES", traducción y comentario de ..., en "Índice de Lecturas", La Región, nº8.920, Orense, miércoles, 17 de marzo de 1943, p.3.
- (150) RISCO, Vicente, "Primera investigación del bardo", El Español, nº227, Madrid, 1 de marzo de 1947, p.9.
- (151) "JERONIMO DE CASTRO" /Vicente RISCO/, "Feijóo en Samos", Misión, nº411, Madrid, 30 de agosto de 1947, p.5.
- (152) V/icente/ R/isco/, "La sangre y la tierra", Misión, nº401, Madrid, 14 de junio de 1947, p.5.
- (153) RISCO, Vicente, "Sobre los estudios etnográficos en Galicia", La Noche (supl. del sábado), nº8.922, Galicia, sábado 31 de diciembre 1949.
- (154) VILLARES, Ramón, Historia de Galicia, Alianza editorial, Madrid, 1985, p.195. El autor cita a Ramón Piñeiro al afirmar que, en vista de que Franco no desaparecía como consecuencia de la derrota fascista en la 2ª Guerra Mundial, sino que consolidaba su dictadura, optaban los galleguistas por la "batalla cultural".
- (155) /RISCO, Vicente/, "Editoriales Gallegas", La Región, nº10.197, Orense, 23 de abril de 1950, p.7.
- (156) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº11.143, Orense, viernes, 14 de marzo de 1952, p.1.
- (157) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº10.520, Orense, jueves, 10 de mayo de 1951, p.1.
- (158) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº11.143, Orense, viernes, 14 de marzo de 1952, p.1.
- (159) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº 10.532, Orense, jueves, 24 de mayo de 1951, p.1.
- (160) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº 11.105, Orense, martes, 29 de enero de 1952, p.1.
- (161) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº11.116, Orense, martes, 12 de febrero de 1952, p.1.
- (162) VARELA, José Luis, "Vicente Risco (1884-1963): In Memoriam", Arbor, tomo LV, nº 210, junio 1963, Madrid, pp.128-137.

- (163) RISCO, Vicente, "O tempo en que as bestas falaban", Boletín R.A.G., t. XXVIII, 1956, pp. 425-431. Está firmado en Ourense, Nadal de 1955.
- (164) RISCO, Vicente, "Etnografía: cultura espiritual", en Historia de Galiza, dirigida por Ramón OTERO PEDRAYO, Buenos Aires, 1962.
- (165) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº14.677, Orense, jueves, 9 de mayo de 1957.
- (166) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº14.999, Orense, jueves, 2 de mayo de 1958.
- (167) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº 15.758, Orense, jueves, 13 de octubre de 1960, p.3.
- (168) RISCO, Vicente, "Textos bíblicos en lengua gallega", La Región, nº15.755, Orense, domingo, 9 de octubre de 1960, p.7.
- (169) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº16.263, Orense, jueves, 26 de abril de 1962, p.3.
- (170) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº16.186, Orense, jueves, 1 de marzo de 1962, p.3.
- (171) RISCO, Vicente, "En medio de la semana", La Región, nº16.211, Orense, viernes, 30 de marzo de 1962, p.3.
- (172) El "jefe" del grupo modernista de Orense era Primitivo R. Sanjurjo, autor de Las mesetas ideales, libro de versos que se convirtió en la "bandera" modernista.
- (173) "Rujú Sahib" /Vicente RISCO/, "Sueño lejano", El Niño, Orense, 19 de noviembre de 1909. Se reproduce en CASARES, Carlos, "O Risco anterior ao galeguismo", op.cit., p.413.
- (174) "(...) sé de memoria el Cant Spiritual, y me lo recito a mí mismo muchas veces, en soledad, de palabra o mentalmente, que también es con palabras, como bien sabía él, que compuso el Elogio de la palabra", RISCO, Vicente, "El centenario de Maragall", La Región, nº15.773, Orense, 30 de octubre de 1960.
- (175) "Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Antonio Candido, los condes de Armozo, Valbom, Ficalho y Sabugosa y el marqués de Joveral (...) habían llegado a una conclusión negativista (...) y a un sentimiento de tedio y pesimismo sobre la sociedad en que vivían": RISCO, Vicente, "Antonio Sardinha y el integralismo lusitano", Misión, nº84, Pamplona, 24 quincena de noviembre de 1940, p.8. No hay que olvidar tampoco que en "Nós, os inadaptados" y en Arredor de si de Otero Pedrayo, antes que la lección de Des Esseintes, está la de Jacinto de A cidade e as serras (1901), a pesar de que Risco le vea un enorme defecto: la entrega a la tierra según la tradición virgiliana (A Nosa Terra, 1920). En "Horas", La Región, nº10.350, Orense, sábado, 21 de octubre de 1950, p.1, dirá de él que se puede ser novelista con una teoría falsa de la novela.
- (176) Fue un lector atento de Ramiro de Maeztu, siempre en actitud polémica, dirá en su tercera época. A M. de Unamuno y R. del Valle Inclán los amaría y odiaría alternativamente también.
- (177) PORTEIRO GARBA, Lois, "La acción del caciquismo rural" ("Homenaje a Costa"), conferencia en el Ateneo de Madrid, La Palabra, nº14, Madrid, 15 de julio de 1923, pp.21-46 (en el nº 19-20, de octubre de 1914, publicaría la conferencia sobre su tesis: "El sistema parlamentario en España y sus relaciones con el caciquismo":)

(178) Según MAINER, José Carlos, La Edad de Plata (1902-1939), Cátedra, Madrid, 1981 (cap. III: "La Expresión de las Regiones").

(179) RISCO, Vicente, "Politéica do noso tempo", II, en RISCO, Vicente, Obra Completa, op.cit., p.97: "La trahison des Clercs é un libro escrito contra o nazonalismo e contra a politéica, con ideas imitantes ás do mais treidor dos clerics: o distinto colaborador de ABC, Sr. D'Ors".

(180) RISCO, Vicente, "En la muerte de Eugenio D'Ors", La Región, nº13.901, Orense, viernes, 1 de octubre de 1954.

RISCO, Vicente, "Sobre algunas ideas de Eugenio D'Ors", Punta Europa, nº37, Madrid, enero de 1959, pp.52-67.

(181) RISCO, Vicente, "Politéica do noso tempo", cap.II: "Da crise do liberalismo", op.cit.

(182) Vid. FIGUEROA, Fidelino de, Historia Literaria de Portugal (Era Romántica-1825-Actualidad), Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949.

(183) La tesis de la "civilización de la memoria" (vid. apartado sobre la ideología galleguista de Vicente Risco) nace precisamente de una idea de Eugenio D'Ors inspirada en el "Saudosismo" de Teixeira de Pascoaes.

(184) "El haber pasado por Pombo, cuando él fumaba allí su pipa estranbótica, sin ser extraordinaria y tener de ello testimonio fehaciente, es cosa que proclamamos los de su tiempo, aun después de estar de vuelta de todas las cosas". /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº10.871, Orense, miércoles, 6 de abril de 1949, p.1 ("La vuelta de Ramón").

(185) "Cuando nació, en España, el "ultraísmo" en los gloriosos tiempos de Guillaume Apollinaire y de Max Jacob, cuando Vicente Huidobro nos mandaba sus libros desde Madrid, Cansinos-Assens apareció como jefe del movimiento(...)": RISCO, Vicente, "Reaparece un penúltimo", La Región, nº15.785, Orense, domingo, 13 de noviembre de 1960, p.7.

(186) ABELLAN, José Luis, "La prosa científica en el siglo XX", en Historia de la Literatura Española, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Biblioteca Universal Guadiana, Madrid, 1975, vol. III, cap. XXX, pp.481-519.

(187) Aplauda estas palabras de Ramón: "La primera intuición de esa clase de novelas -las que llama 'novelas de la nebulosa'- se me ocurrió pensando que no se puede leer esa literatura de insistencia en lo cotidiano, pues hay que dar otros consuelos al alma anonadada por la realidad". /Vicente RISCO/, "Horas", La región, nº11.528, Orense, 10 de junio de 1953.

(188) /Vicente RISCO/, "Cosas y Días", La Región, nº7.644, Orense, jueves, 29 de septiembre de 1938.

ABRIR TOMO II





ABRIR TOMO I

TOMO II

CAPITULO IV. LA OBRA NARRATIVA DE VICENTE RISCO.

Hemos seguido el esquema de las tres etapas ideológicas en el estudio de la obra narrativa de Vicente Risco. En él se han tenido en cuenta todas las novelas, novelas cortas, cuentos y cierto tipo de ensayo narrativo, publicados en vida del autor o póstumamente. Hay un caso de novela inédita, La Tiara de Saitaphernes; y un cuento, La Dama del Unicornio, cuya primera mitad se encuentra por ahora sin localizar.

Dentro de cada etapa se ha clasificado la producción narrativa de Vicente Risco siguiendo criterios genéricos o temáticos, en algunos casos apoyados en citas sobre cuestiones de estética del propio autor.

Seguidamente podemos ver la catalogación cronológica de las narraciones de Vicente Risco:

- 1910. El tesoro de Kolirán, cuento.
- 1911. El Enviado, cuento.
- 1919. Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros, novela.
- 1923. A estrela do Apóstolo, cuento.
- 1925. O lobo da xente, novela.
- 1925. A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, novela.
- 1926. A Coutada, novela-ensayo.
- 1927. Os europeos en Abrantes, novela inconclusa.
- 1928. O Porco de pé, novela.
- 1928. Memorias de pouco tempo, cuento-ensayo.
- 1929. Dédalus en Compostela, cuento-ensayo.
- 1929. Meixelas de rosa, novela.
- 1929. Xogadores de cartas, cuento-ensayo.

- 1930. O señor feudal, cuento.
- 1931. A velliña vella, cuento.
- 1940. La dama del Unicornio, cuento.
- ¿1951-52? (edic. 1981). Gamalandalfa, novela.
- 1953. La puerta de paja, novela.
- ¿1955? (inédita). La Tiara de Saitaphernes, novela.
- ¿1955? (edic. 1981). La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta, novela.
- 1956. Mejillas encendidas, novela.
- 1958. La noche y la muerte, novela.

IV.1. Primera etapa.

Dos cuentos mítico-legendarios:

El tesoro de Kolirán y El Enviado.-

Estos dos cuentos constituyen la producción narrativa de Vicente Risco durante lo que se ha dado en llamar su primera etapa. Tienen una característica común: el tema mítico-religioso.

El tesoro de kolirán fue publicado en la revista El Miño en 1910 (1). Sus personajes son duendes, gnomos o enanos que se congregan ante el enano Kolirán, un ser solitario orgulloso de haber formado un tesoro de piedras preciosas bajo la tierra. Otros seres de la mitología nórdica aparecen o son mencionados en el cuento: elfos, espíritus de los árboles, hadas y silfos. El lugar es un bosque, en cuyo claro, al pie de una encina centenaria, tiene entrada la madriguera del enano Kolirán. Allí convoca al pueblo de los gnomos para que mueran de envidia contemplando su tesoro al amanecer. Pero

con los rayos del sol, el tesoro apaga su brillo y se revela como algo muy diferente a lo que parecía ser bajo la tierra:

"Era un montón de pequeñas guijas, de piedrecitas, de arenillas, de fragmentos policromos de cuarzo, y sobre todo trozos de muica (sic), que en la negra cueva de Kolirán, parecieron a sus ojos preciosas gemas(...)".

Los enanos celebran su fracaso con bailes y carcajadas., mientras la vergüenza hace huir a Kolirán y trepar hasta lo alto de un tallo seco, con la intención de quedarse allí para siempre, como un anacoreta estilista. La última frase cierra el relato quizás de un modo poco afortunado:

"Ya habrá olvidado su tesoro. Pero es feliz, pues cuentan que ahora solo ama una cosa: el silencio".

La narración se divide en dos partes, separadas tipográficamente. La primera se dedica al enano Kolirán feliz con su tesoro; y la segunda, al castigo que recibe su vanidad en la burla de los gnomos del bosque. Su error fue querer deslumbrar a los demás con algo que sólo a él le maravillaba. Pero la enseñanza moral del cuento no es tan simple al fin y al cabo: Kolirán no es sólo un pecador de soberbia. Es también un ser exquisito y solitario que había sabido crear un tesoro brillante, cuya magia se deshizo cuando dejó que el vulgo lo profanara con otra luz y otros ojos. Por eso se cuenta al final que Kolirán ha sabido hallar otro tesoro, el del silencio. Seguirá, más que nunca, siendo solitario y exquisito.

El cuento tiene un estilo cuidado, dominado por el símil y la música de las palabras (hay varias aliteraciones notables). Por su estilo y su ambiente o tema, es un cuento "modernista", de

ascendencia francesa (hay algún galicismo en el texto, como "joyante" o "viviente criatura no ha visto el mágico tesoro").

En lo concerniente a la trayectoria posterior de Vicente Risco en la narrativa, destaca el tema de base mítica o legendaria, con el motivo del "tesoro escondido"; el carácter didáctico; y la naturaleza maravillosa de este primer relato.

El Enviado aparece un año después en la revista Mi Tierra (2). Es un cuento de dos páginas publicado en una sección titulada "Cuentistas gallegos".

De tema religioso, y siguiendo un motivo recurrente de la literatura "Fin de Siglo" (3), se centra de un modo nada ortodoxo en la figura de Cristo, que no es mencionado en ningún momento con este nombre, sino con el de "Maestro", "Salvador" y "Señor". Reaparece Cristo algunos años después de su desaparición de la tierra, acudiendo a la llamada de una jovencita siria, para llevarla como esposa consigo, no sabemos si en calidad de alma o en calidad de mujer:

"Muchas mujeres -se escribe casi al final- abandonaron a sus maridos para seguirle; pero él sólo ama a aquella que reúne en sí todas las gracias del mundo celeste" (4).

Dividido en tres partes, forma su estructura un tríptico. En el primer cuadro, un anciano habla de "El Enviado" con gentes del pueblo que aseguran ser capaces de reconocerle en el caso de que volviera. Hay una joven silenciosa que escucha esas palabras. En el segundo, el tema central se recoge en el anuncio que ese mismo anciano en el momento de morir hace del regreso inminente de "El Enviado". En efecto, llega el Salvador, pero las gentes del pueblo se decepcionan con su aspecto y lo apedrean. La niña llora de

rodillas. Termina el cuento con la profesión de amor entre Cristo y la doncella, que le ha lavado las heridas.

La forma dialogada domina todo el relato, con el consiguiente planteamiento escueto de los hechos, que adquieren un claro carácter dramático. Incluso las introducciones a los tres diálogos correspondientes, así como el cierre narrativo del relato, tienen forma de acotación escénica (en tercera persona y presente de indicativo, paralelamente al "estilo directo" del diálogo).

La historia tiene lugar en un pueblo de Siria. Sólo al final se nombrarán varios topónimos: Asia, Tigris, Efeso, Ponto, Samaria..., de connotaciones bíblicas. La localización temporal se deduce de las palabras del Anciano, que en su juventud conoció al Maestro. Por tanto, unos cincuenta años después de Cristo.

El orden de presentación de escenas es lineal. Hay avances de lo que ocurrirá desde el presente, a modo de catáfora, en dos ocasiones: la primera, cuando el anciano plantea la hipotética vuelta de Cristo para preguntar cuál sería la reacción del pueblo en tal caso. La segunda, cuando el Anciano, ya moribundo, anuncia su visión de El Enviado acercándose al pueblo.

El hilo conductor recae en la joven, presente en las tres escenas: silenciosa en una, compasiva en otra y activa en la tercera.

El paralelismo es claro entre la primera y la segunda parte: plano hipotético y plano real. De él se extrae la moraleja final del cuento. Si Cristo vuelve, otra vez sería asesinado por falta de fe. Y la conclusión religiosa resurge al final. Cristo vuelve siempre que haya alguien que lo merezca.

El carácter de pieza narrativa de base dramática al estilo del teatro "jesuitino" cargado de moralina, a la que se supedita la

técnica simétrica de este segundo relato de Vicente Risco, pretende salvarse con cierta aureola de misterio en la que el autor envuelve la narración. Prima el ambiente bíblico sobre el meramente evangélico, o si se prefiere, católico. Y siempre el aire hebraico del Antiguo Testamento, con su regusto oriental, queda más lejano en el tiempo y en la mentalidad de los lectores, para poder adquirir connotaciones de misterio. Hay más detalles: el Anciano visionario, las palabras dichas por "un pescador", "un rico", "Una antigua cortesana", nos introducen en un mundo de "historia sagrada" o mitología judeo-cristiana, con sucesos de antemano conocidos por el lector.

Hay también algunos rasgos que traen al recuerdo la estructura del relato folklórico: el anciano, el más sabio es, el que previene en cierto modo a otros personajes. Sus hijos están entre los prevenidos, como los tres hijos malos del rey moribundo, que no pasan la prueba y fracasan en la empresa. El Enviado es la personalización de esa empresa. Trae un aire mágico, hierático, que lo hace a primera vista irreconocible. Este aire de misterio se borra de un plumazo cuando le vemos aparecer como una vulgar talla de beatería:

"(...) su aspecto es como el de un bronce; vístese de púrpura y se apoya en un alto bordón. (...) Es delgado como un esqueleto; lleva la barba y el cabello largos y descuidados y se envuelve a la griega en una vieja clámide de púrpura." (p.2).

El cuento, por su carga moral, lo trillado del tema y lo estereotipado de los personajes, que más bien parecen cromos de álbum religioso, no llega a alcanzar la calidad artística de otros relatos de Vicente Risco.

IV.2. La producción narrativa durante la etapa gallequista.-

1) La novela fantasmagórica.-

"...Otra consecuencia es la superioridad de la fantasmagoría sobre el llamado arte realista, siempre que éste no trate la naturaleza fantasmagorizándola por virtud de la manera o el procedimiento, (...) o buscando aspectos no habituales de la misma." (5).

-Una narración esotérica: Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros (6).

Veamos primero su argumento: El dr. Alveiros, hombre escéptico pero dado al ocultismo, lee en el periódico un anuncio que promete treinta mil duros a cambio de la comunicación de un secreto ocultista. Llevado por la curiosidad, responde a la llamada, estableciendo correspondencia con cierto R. Dehmel que le anima a conseguir la tentadora gratificación. Para ello tendrá que ayudarle a dar libertad de movimientos a la momia del faraón Tutankamen. Alveiros recurre a su maestro, un anticuario retirado en el estudio de la antigua ciencia, que le proporciona casual y oportunamente la clave que anda buscando. Va al encuentro de Dehmel y entra en contacto con un mundo desconocido para él hasta entonces a pesar de sus estudios, donde los difuntos sin espíritu viven en la absoluta libertad de la materia ósea que les permite disfrutar de la Danza Macabra. Alveiros es llevado en un tren del otro mundo a presenciarla y liberar a la momia egipcia, por lo que recibe el aplauso general de los esqueletos. A la Danza pone fin repentino el estruendoso canto del gallo. El protagonista pasa por angustiosas sensaciones de las que sale despertándose en su cama. Un cheque y

una carta de agradecimiento de Dehmél, donde expresa su deseo de verle pronto como amigo en el mundo de los muertos, pone punto final a la novela.

Sorprende en un primer momento que el ocultismo, tema que tanto apasionó a Risco en sus primeros años de andanzas y proyectos culturales, aparezca tratado aquí bajo un prisma irónico. La sorpresa no es tal cuando advertimos que es así como el autor nos introduce en un juego que, de no serlo y pretender algo más, resultaría ridículo. Es lo ridículo que Risco encontraba en algunos teósofos. El autor jamás dejó de ocuparse de estos temas juveniles. Los supo manejar como juego evasivo si llegaba el caso, como envoltura exótica que lo separaba del mundo y, sobre todo al final de su vida, como fuente de enseñanzas de comportamiento humano y entendimiento del mundo, equiparándolo en este sentido al legado del cristianismo.

Volviendo a la novela, hemos dicho que en ella el ocultismo aparece como tema central y se convierte en juego estético de base culturalista. Algo hay todavía de su actitud de intelectual "épattant" que dejaban ver sus artículos en La Centuria. Pero no deja de ser, repetimos, un juego. Cuando Alveiros pide a Dehmél aclaraciones "científicas" acerca del estado de ese mundo de materia sin espíritu, éste le contesta:

"-Sempre coas cousas transcendentáis, coas cousas e os efeitos ás voltas; sempre o centificismo, a metafísica! Qué se lle vai facer...! (p.177).

Poco antes, Dehmél ha confesado que él de estos asuntos no conoce apenas nada:

"A mín desináronme pra esta angueira pola miña experiencia dos negocios, non por o meu saber"(p.177).

Lo que interesa son los hechos prácticos y la evidencia de lo maravilloso revestido de familiaridad. El ocultismo no es lo relevante en la narración. Son los propios esqueletos los que restan importancia y misterio a estos temas. Pero sí es un medio de llegar a lo maravilloso, así como un atributo del personaje "simpático" para Risco, como lo es Alveiros.

Al final, la novela se convierte en una reivindicación "estética" de la Danza Macabra. Aparece de nuevo la recreación culturalista, a la que tan aficionado era Risco:

"O feito real e verdadeiro da Danza Macabra foi coñecido sen dúbida por algún visionario da Edade Media e quedou na lenda e no arte, mais como o tomaron nun senso simbólico, as xentes trabucáronse."(p.176).

Y más adelante:

"¿E aquela era a Danza Macabra dos visionarios medievais? ¿I en qué se imitaba aquela prodixiosa festa onde todos os sentidos eran agrimados por as máis doces sensacións de arte e de gozo aos terroríficos monicreques de Holbein e mais do vello Breughel? ¿Que tiña que ver aquilo coa estúpida artificiosidade pseudo artística que Saint-Saens se estreveu a chamar Danza Macabra?"(p.183).

- Procedimientos humorísticos.

El humor nace en esta primera novela de la falta de adecuación entre asunto y tono. Una historia de naturaleza misteriosa es tratada con absoluta familiaridad. El hecho de que la llamada desde el otro mundo se haga a través del anuncio de un periódico y que se insista en la recompensa, muestra ya desde la primera página esta descompensación de resultado humorístico.

Del mismo modo, las cartas cruzadas entre Alveiros y Dehmel juegan con la solemnidad del misterio y un lenguaje de tono conversacional, rematado por las consabidas fórmulas de despedida:

"De V. affmo. s. s. q. ll. b. a. m.

R. Dehmel" (p.165).

Al otro lado de la narración misma, se halla la mano del narrador que sigue el diálogo de los personajes con clarificadoras notas a pie de página. Para los estudiosos de Risco ésta es la nota más destacada de humor. Aquí es un procedimiento humorístico más, de los que manejan tal desadecuación entre asunto y tono. Pero esta vez se trata de un recurso "metaliterario": se introduce en la novela una costumbre propia del ensayo o la literatura científica para subrayar la seriedad del tema tratado y hacer más fuerte el contraste con el tono. Un tono que es incluso familiar cuando "o vello mestre", el anticuario a quien Alveiros va a visitar, se dirige a su discípulo:

"-¿E vostede descifróuno, mestre?

-Non, filliño, non. Estáche moi vello, i está nunha fala moi arcaica. Somentes sei fala de meigallos...hache gustar. Eiquí tés onde fala un rescrito, paréceme que pra facer mover aos difuntos."(p.166).

Es así como el ocultismo desciende a un nivel familiar que prepara al lector para aceptar lo que sigue: Alveiros acude a la cita de Dehmel y se entera por la portera de que ese hombre lleva cinco años muerto y su casa está vacía.

"-E o piso non ten vividores; ningún víu pretendelo. De maneira que alí non lle hai nada.

Alveiros era ocultista.

-Pois eu, si me deixan subir, subo." (p.171).

Dehmel le recibe con afectuosa cortesía y Alveiros comprueba, al verle, que se trata de un esqueleto.

"Non me estraña que lle impoña o meu tipo -dixo Dehmel ao ver que o doutor se botaba pra atrás- Tenme que dispensar, pro, xa vé... non tiña outro xeito pra me presentare." (p.172).

Nos enteramos de que Dehmel era un comerciante alemán muerto años antes y que ha sido encargado de hallar la solución a la

inmovilidad de la momia del faraón egipcio. Anuncia a Alveiros que esa noche cenarán juntos antes de emprender el viaje.

"-¿Pero hai un viaxe? ¡Vostede seica quere acabar conmigo!

- Non, home, non. Eso non val nada. O tren non sai hastra dar os tres cuartos pra as doce. As once e media hemos estar na estación. Inda temos tres horas pra que eu lle pola falar de todo."(p.174).

Como se ve, Alveiros ha superado el susto inicial y pronto se halla cómodamente conversando con el esqueleto. Algunos detalles de carácter vanguardista al estilo de Ramón Gómez de la Serna aumentan la comicidad:

"E Dehmel deulle un cigarro ao Alveiros, acendéu il outro e púxose a fumar por todos buratos da súa calavera"(...) (p.174).

"Un esqueleto moi ben posto, de fraque, cun pano na man, veu decir que a cea estaba na mesa. Erguéuse Dehmel e pasóu ao Alveiros ao comedor. Mentras xantaban, o esqueleto achábase alí pra servilos, calado."(p.176).

El viaje en tren hasta donde se encuentran los esqueletos para danzar, tiene un evidente colorido surrealista:

"Uns andéns inmensos, pouco alumeados, silenciosos, e un tren moi longo, moi liso e moi negro formado na primeira vía."(p.181).

Alveiros no tiene ningún problema en desfajar la momia, ante la admiración de la concurrencia. Son pocas las palabras de agradecimiento del faraón, pero ejemplifican como ningunas la desacomodación de intenciones humorísticas de que venimos hablando:

"Ao fin pusérano cara ao faraón, que poñéndolle as mans no lombo, diulle un bico na fronte

- Que Osiris cho pague, meu vello - dixo solemnemente."(p.185).

El humor en este caso no está al servicio de la ideología como en novelas posteriores. No encontramos todavía la agresividad irónica que se irá haciendo patente en ellas. Es un humor amable, afectuoso, que envuelve a los personajes y en especial a Alveiros,

simpática figura que se irá conformando hasta llegar a ser el trasunto del propio Risco en su novela O Porco de pé. Más adelante hablaremos de la reaparición de este personaje en un contexto más amplio y complejo. Algunas notas se anticipan ahora sobre su personalidad: intelectual escéptico y curioso al mismo tiempo, se ve envuelto en una extraña empresa, empujado por un móvil: el premio que hizo anunciar la momia de Tutankamen y que revolotea sobre su inconsciencia. Este móvil parece no impulsar directamente a Alveiros, pero su permanente presencia y las alusiones constantes que el esqueleto del comerciante alemán hace sobre él, lo convierten en oculto acicate del protagonista. El dinero como móvil es, cómo no, otro fuerte recurso humorístico que quita trascendencia a la labor ocultista:

Eu penso que pola cras de estudos aos que se dedica, é vostede un dos chamados a me dar a solución, e a ganhar o premio tocante ao que lle non perdoaría a vostede o escepticismo."(p.165).

Es Dehmel el que anima de esta forma a Alveiros. Más tarde, el narrador poco objetivo subrayará el hecho que mueve al protagonista casi sin saberlo:

"Traballóu de alma... Traballóu un día mais que o Creador, mais é que o Creador non traballaba por trinta mil pesos."(p.171).

Pero el narrador no juzga: se limita simplemente a constatar el hecho. A partir de Do caso...., el dinero perseguirá siempre a Alveiros, sin que éste deje de ser el personaje mejor tratado por Risco.

- Primeros apuntes: La atracción por la teatralidad.

En más de una ocasión, Risco expresó su atracción por el espectáculo de tintes carnavalescos y la grandiosidad de los

montajes teatrales. Veremos cómo esa atracción se va reflejando en su obra narrativa. Por lo pronto, la magnífica descripción de la Danza de la Muerte nos da las primeras muestras de este gusto por lo teatral. El espectáculo luminoso, el bullicio y el movimiento de las masas aparecen en un escenario grandioso (p.181):

"Era una grandísima rotonda, cuberta cunha bóveda de inmensas estalactitas onde xogaban as luces de moitos miles de focos dunha nunca vista intensidade (...) Había un rebumbio que non deixaba a ún entenderse. A man esquerda, unha chea de esqueletes afinaban os instrumentos, debían ser unha orquesta de máis de 400 profesores."

"Comenzaron a sair ao circo, valeiro arestora, esqueletes envoltos en vestidos bordados de ouro e pedras preciosas, con plumeiros outísimos, con espadas e alfanxes damasquinados, dos que as follas brillaban coma lóstregos nas mans lixeiras dos bailaríns, con gasas transparentes que os cinguían en néboas de coores."

Los recursos fónicos, de los que Risco hará magistral utilización en adelante, contribuyen a aumentar la sensación de teatralidad:

"Ouvíuse en todo o recinto coma si batisen taborelas que faguían un estrondo de cincoenta mil tronos: eran os esqueletes que aplausaban ao Alveiros".(p.184).

Las aliteraciones, usos onomatopéyicos y similitudines, a las que suma la aceleración del ritmo de la prosa, marcan el clímax teatral de la danza en la que todos, momia y Alveiros incluidos, toman parte:

"Entón víu a danza xeral, delirante, louca, tola, frenética: Os esqueletes brincaban, corrían, botaban un tras de outro, faguían roda coma fan as bruxas e daban voltas coma os derviches volteadores, rían, berraban, aturuxaban, faguendo un rebumbio que deixaba xordo a ún, e ao que faguía acompañamento unha orquesta cun "prestísimo"que faguía tolear."(p.184).

El canto del gallo, irguiéndose como trompeta del Juicio Final, pone caótico fin al espectáculo.

Los estudiosos de Risco acostumbran a pasar por alto esta novela, quizás por ser obra primeriza, o porque se aparta de los

grandes temas de los que luego se ocupará. Sin embargo, no puede dejarse de lado lo que esta novela significa dentro del panorama narrativo gallego. Su estilo excelente y sus procedimientos humorísticos no sólo preludian las mejores narraciones de Risco, sino que van a estar muy presentes en la obra de otros novelistas gallegos. Pensemos en Memorias dun esquelete, donde Castelao hace bailar a los armazones de los difuntos:

"coma se fosen osos ao son da "Danza Macabra" de Saint-Saëns".

Y en el célebre epílogo de Os vellos non deben de namorarse, en el que los esqueletos de los tres viejos llevados a la tumba por el amor tardío, charlan junto a sus nichos hasta que el canto del gallo les obliga a ocultarse otra vez.

Años después, en su viaje por Europa Central, Risco se detiene ante una sastrería que anuncia sus artículos con un esqueleto. "¡Cuánto hubiera disfrutado con esto Castelao!", se dice, otorgándole a su compañero la exclusividad de este tema de vieja raíz gallega.

Mucho más tarde, Alvaro Cunqueiro en sus Crónicas do Sochantre relatará una experiencia parecida, haciendo viajar a un hombre vivo en compañía de difuntos. El tema queda constituido de este modo en la literatura gallega de manos de Risco, que lo trata de acuerdo con el gusto de la época, dominada por los juegos vanguardistas. Ya hablamos de que existe aquí un humor parecido al de Ramón Gómez de la Serna. También éste jugará con la imagen ósea de los esqueletos danzando a la luz rayos equis en Policéfalo y señora.

Pero no sólo hay humor en el tratamiento de este tema por Risco. Encontramos lo que podría llamarse un "homenaje" a la figura de Edgar Allan Poe, que nos presentó a una momia egipcia ridiculizando ante un grupo de científicos el gran atraso de la civilización

contemporánea. La narración, por su carga irónica contra el "Progreso", habría impresionado positivamente a Risco, que repite la "broma" en un momento de la conversación entre Dehmel y Alveiros:

"Os homes prehistóricos, os homes de aquelas civilizacións insines que vostedes chaman Edade de Pedra -moito máis civilizados que Vdes-..."(p.178)

A.Poe está presente también cuando Alveiros es arrastrado en la oscuridad después del canto del gallo, y se siente aprisionado en una tumba:

"Logo comenzóu a sentire un afogo, unha estreitura e un medo que se arripiaba... Sentía que por todos os lados tiña pedra pegada ao corpo, unha pedra mollada que fedía a podre (...) Sudaba, afogábase, porque lle iba faltando o aire, e ao mesmo tempo se arreguizaba de frío."(p.185).

- Narraciones de base legendaria: O lobo da xente, A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, A estrela do apóstolo, A velliña vella.

En 1925 la colección "Lar" de novela corta publica O lobo da xente y A trabe de ouro e a trabe de alquitrán(7). Antes de proceder a su análisis, conviene tener en cuenta el momento en que el autor las da a conocer. No pueden entenderse si no es dentro de la empresa nacionalista que Risco lleva a cabo a través de la revista Nós. Como se sabe, desde el año de su aparición, 1920, hasta su último número de finales de 1935, el autor va elaborando desde ella lo que se convertirá en los cimientos de la etnografía científica gallega. Así como Otero Pedrayo hace de la geografía especialidad propia y Cuevillas se dedica a los temas económicos y sociológicos, Risco se emplea en la investigación etnográfica y folklórica, con excelentes trabajos pronto valorados por el Seminario de Estudios Gallegos.

La revista cuenta desde sus comienzos con una sección en la que un valioso equipo colabora con Vicente Risco en la recopilación de refranes, adivinanzas, trabalenguas y leyendas de Galicia. Este apartado se suspenderá con motivo de la muerte de uno de sus colaboradores, Xurxo Lourenzo. Hasta entonces tiene carácter permanente y lleva el nombre de "Arquivo filolóxico e etnográfico de Galiza". El término "Filoloxía" está aquí empleado en una de sus muchas acepciones de que gozó antes de su definitiva fijación. Risco lo define en su conferencia sobre literatura popular gallega (8):

"Entendendo a filoloxía, latu sensu, com'a ciencia que estuda o pensamento d'un pobo, toda a súa psicoloxía e a súa historia nas súas manifestazós lingoístecas e literarias."

El Positivismo queda lejos y Risco habla desde los supuestos del Idealismo Alemán. Por eso sus investigaciones etnográficas están encaminadas a lo que el nacionalismo gallego persigue: la recuperación del "alma" de Galicia. Dirá en esta misma conferencia:

"Agora ben, a y-alma galega (...) é tema doado pra tratar líricamente, mais imposíbele, pol-o d'agora, de tratar científicamente."

Sin embargo, se propone dar los primeros pasos en el estudio científico de la literatura popular gallega, a la luz de la etnografía y de la literatura comparadas.

Risco se inserta así en un movimiento que arranca del Romanticismo y que eleva a ciencia el estudio del folklore. El interés por estas manifestaciones populares se acentúa en las primeras décadas de nuestro siglo, cuando aumenta el número de recopilaciones en diversas zonas de Europa. Por entonces se publica la obra de Bolte y Polivka, Notas sobre los cuentos de los hermanos Grimm (Leipzig, 1913, 1915 y 1918). A ella se referirá V. Propp, al

consolidar estos estudios como ciencia en el año 28. En su edición de la Morfología del cuento, Propp señalaba la necesidad de ir más allá de la recopilación de textos o del trabajo sobre un tema en concreto. A su juicio, faltaban análisis y conclusiones del rigor científico.

Risco pertenecía al grupo de etnógrafos a los que aludían Propp, al mismo tiempo que estaba al corriente de los trabajos realizados en Europa. Así lo demuestra su adaptación gallega del Verzeichnis der Mäarchentypen del finlandés Antti Aarne, que el Museo de Pontevedra editaría en 1970 con el nombre de Guía pra recoller contos galegos (9).

Su trabajo de estos primeros años consistió en recopilaciones y estudios monográficos sobre mitología gallega, aparte de la literaturización de mitos y leyendas. Cuando se ocupaba de un tema en concreto, procedía teniendo en cuenta lo siguiente:

- Extensión del mito a un "provincia etnográfica": la gallega.
- Existencia de distintas versiones.
- Paralelos extranjeros.
- Suposiciones sobre su génesis. Risco concluye en que la tradición popular tiene una base histórica(10).

Imbuido, pues, del idealismo alemán estilo Vossler, se interesó más por la génesis del contenido que por la forma (11). Propp analizaría mucho más tarde, en 1946, las "raíces históricas del cuento maravilloso", observando en él huellas de formas de vida social actualmente desaparecidas. Estas hipótesis, que por encima de la identidad formal entre cuento maravilloso y mito señalan su diferente función social, nos viene a constatar el uso que Risco haría del estudio mítico: el mito es "reflector" del alma de un pueblo, y como tal, trata de proyectarlo a la realidad cotidiana.

La leyenda, el mito, el cuento maravilloso, se convierten en instrumentos didácticos, valiosos para la reeducación del pueblo gallego. Y aquí está también la base de su cada vez más acendrado ruralismo: son los hombres del campo los que guardan más viva la "memoria de la sangre". El caudal del saber de los antiguos vive latente en las tradiciones heredadas y conservadas por el campesino no contaminado. Dar a conocer el mito a los demás es enseñarles a no olvidar:

"El hallazgo y goce de lo rústico descansa, pues, sobre un rescate de la memoria: las formas naturales remiten a su significado y éste a los orígenes. Esta aproximación a lo rústico, equidistante de estricta biología y pensamiento, parece facilitada por la estimulante lectura de Nicolai Hartmann."(12).

En su último trabajo etnográfico, que no terminó de publicar en Nós, por la desaparición brusca de la revista en el 35, esta idea está explicitada en la introducción a la leyenda del Santo Graal:

"Eu non son un home de cencia, e precuro qu'esto teña un derivamento d'apricación a vida de todo-los días (...) A crise contemporánea se debe ao materialismo, positivismo, hedonismo (...) Precuremos na tradición as conceicións máis idealistas, máis espiritualistas".(13)

En esta época -está cerca del abandono del nacionalismo- vemos cómo el didacticismo va trascendiendo el galleguismo y haciéndose extensivo a preocupaciones más individualizadas en Risco. Recuérdese, sin embargo, que ideas como la crisis contemporánea se hallan en su pensamiento desde el principio.

Una vez transcendido el galleguismo, sus conclusiones a partir de la investigación etnográfica se irán haciendo cada vez más generalizadas y abstractas. No volverá, si no es de un modo alusivo, a hacer literatura de ella. Pero dedicará dos importantes

ensayos al tema: Mitología cristiana y Orden y Caos, exégesis de los mitos. (14)

Volviendo a los años de la revista Nós y a la recreación literaria de los mitos gallegos en O lobo da xente y A trabe de ouro e a trabe de alquitrán -con la que, según un comentario de Cuevillas (15), sigue el camino de la literatura folklórica, como Yeats en Irlanda y Selma Lagerlöf en Noruega-, podríamos preguntarnos si el didacticismo de sus estudios etnográficos se traslada a la novela de base mítica. No sólo se traslada, sino que en la novela halla un vehículo más apropiado para su divulgación. En este sentido, A trabe de ouro e a trabe de alquitrán tienen que ver con el fuerte didacticismo de su novela de tipo intelectual. Pero el procedimiento es muy distinto: Risco enseña a través del mítico no de un modo directo, sino indirectamente por medio del símbolo. El mito es el símbolo que enseña y aviva el recuerdo dormido de la raza gallega. Por si no queda claro, bastan las introducciones didácticas del narrador en estos relatos:

"Eu teño pra mín que os antigos sabían desto máis do que nós podemos sospeitar tan xiquera, e que moito do que sabían os antigos, aínda o sabe o vulgo iletrado das aldeias."(p.187).

O lobo da xente.-

El argumento es como sigue: O Anxel, un joven rústico, casi adolescente, se halla secando castañas en un bosque. Un vecino le aconseja, al pasar, recogerse pronto en el hórreo y atrancar la puerta por causa del lobo. Aquí el narrador explica las desapariciones y muertes producidas en poco tiempo por lo que se conoce con el nombre de "o lobo da xente" y explica el "arreguizo astral" o tremendo escalofrío que produce la presencia del lobo. Sigue la narración: O Anxel se resguarda en el hórreo, asegura la

puerta y se arma con un hacha. Está cenando en el silencio de la noche cuando oye que arañan la puerta. De pronto siente el "arreguizo", al tiempo que el animal hace saltar las tablas de la puerta con los dientes. Angel se esconde y pasa desapercibido ante el enorme lobo, que al acercarse al fuego, se desprende de su pellejo y deja aparecer la figura de una hermosa muchacha. Angel, por instinto, echa la piel al fuego y salva a la moza. Esta cuenta la maldición de su madre y su condena al deseo de sangre, hasta la liberación por medio del muchacho.

"O lobo da xente" es uno de los medios expresivos o "noas" con que el gallego cuenta para referirse a un animal de connotaciones negativas en el área rural. Alonso Montero recoge en la "lexicografía del lobo" hasta 78 denominaciones distintas para evitar la palabra que refleja "el influjo de una mentalidad mágica en ciertas áreas lingüísticas" (16).

Entre las diferentes noas recogidas, sólo "o da xente" parece remitir al lobishome o licántropo, de tan frecuente aparición en el folklore de Galicia. Al mismo tiempo, y aquí hallamos la doble intención del título del cuento, "o da xente" aparece en relación con la calidad totémica del lobo en Galicia. En efecto, Risco se siente atraído por esta leyenda desde el momento en que su interpretación psico-social y etnográfica nos remonta a su origen celto-germánico. El lobo, dirá en su discurso de ingreso en la Real Academia Gallega, cuatro años después de la aparición de la novela, "foi probablemente un dos máis antigos totems céltigos", y, por lo tanto, "a creenza nos lobishomes é supervivenza das ideas totémicas" (17). Si la transformación en lobo es considerada como una desgracia, se debe al cambio de ideas traído por el Cristianismo.

Para su composición, Risco se inspiró en un hecho ocurrido en la comarca de Trives. Suceso verídico que se limita a narrar desde una perspectiva que evita la localización concreta y da carácter general al mito. A su realidad aludió en la R.A.G., analizando en esta ocasión un nuevo caso de licantropía, esta vez documentado fielmente(18).

La novelita, de corta extensión, se desenvuelve con un estilo sencillo, casi ingenuo, pasando sin transición de la descripción lírica a la narración popularizada en boca de sus personajes. No falta el didacticismo al que ya aludimos: a modo de introducción, y en contadas ocasiones a lo largo del cuento, el autor declara sus fines:

"Nin que o lobo fora cousa do outro mundo... E mais algo debe ter que ver co elo, e se cadra, os antigos algo souperon do seu misterio; mais agora os homes esqueceron tantas cousas." (p.228).

La misma actitud de "mestre" revela el narrador al hablar del "arreguizo astral" o sensación estremecedora que produce la presencia del lobo:

"(...) igoal ao que se sente cando ún atopa unha ánima en pena, ou cando lle dan unha labazada no meio da noite silandeira unhas mans invisíbeles." (p.228) .

Fuera de esto, como decimos, resaltan los momentos líricos, introduciéndose también el narrador en la propia descripción:

"Non sei qué ten a natureza nestas cañadas fondas onde o sol entra pouco, que semella que se recolle en sí mesma e fica calada, embora muda e todo, estea falando de cote a todos os sentidos do home." (p.226).

Como contraste, la manera de contar aldeana:

"Fada que me botóu, fada que me saíu... Fuxín onde a miña tía, a señora Fermina de Pousa, que é irmá do meu

pai, que está viuda e vive a pobriña soia, que non ten fillos..." (p.233).

Los personajes ofrecen la candidez de los héroes de cuento. O Anxel, el protagonista, acompañado del determinante que connota su condición aldeana, reúne los atributos del héroe del cuento popular:

"Tiña o cabelo craro, os ollos azúes, as meixelas roxas. Tiña un gran peito e brazos fortes, e era coraxoso e valente." (p.226)

Este campesino adolescente, ocupado de su quehacer en la soledad del bosque, posee la "sabiduría" necesaria para convertirse en el héroe mítico querido por Risco. La razón es que se trata de un mozo "doutro tempo" (pp.228 y 230), y guarda los resortes necesarios para responder a situaciones mágicas.

"Mais nesto, alumóuse cunha ideia toda a concencia do rapaz. Non sei quen lla inspiraría, a ialma da caste, que vive en nós e que o sabe todo, sería, se cadra." (p.231).

La víctima rescatada de la maldición, como la princesa del cuento, es una "rapaza fermosa como un carabel recién aberto", de "cabelos escuros con refrexos dourados" y "ollos verdes, onde centilaban palliñas de ouro" (pp. 231-232).

El autor jugará con el final del cuento, muy a su manera:

"Non hai pra que dicir: o conto remata referindo que o Anxel e máis a moza casaron." (p.234).

La reelaboración artística del cuento popular: A trabe de ouro e a trabe de alquitrán.-

Más allá del lirismo, el símbolo y la enseñanza se complican en A Trabe de ouro.... Su brevedad y su estructura lineal, propias del cuento mítico, no ofrecen problemas. Pero observándolo detenidamente, resulta que el cuento es el comienzo interrumpido de

la historia propiamente dicha. Recordemos nuevamente a V. Propp, quien dejó planteado el estudio de la complicación del esquema original del cuento en su reelaboración artística. Esta reelaboración somete la estructura a un desdoblamiento o combinación de varias secuencias.

El extracto argumental sería el siguiente: Bastián y Goriño se internan en el bosque para descubrir el tesoro de los moros encantados. Encuentran a la mora que se peina los cabellos, y con su ayuda penetran en las cuevas. Pronto Bastián advierte que él ha seguido un camino distinto al de Goriño. Llega al lugar donde se hallan los antepasados celtas y éstos le dan cuenta de la misión que ha de llevar a cabo: bautizarlos y acabar con el encantamiento al que los moros los han sometido. Bastián recibirá como recompensa la viga de oro en la que se unen la riqueza y la sabiduría.

Mientras tanto, Goriño por el mal camino ha llegado al lugar de los moros y la viga de alquitrán. Le mandan apoderarse de la viga de oro, pero Goriño deja caer por el tortuoso camino la antorcha que le alumbraba. Salta el monte por los aires y se extiende por la comarca un horroroso incendio. Sólo Bastián sobrevive, pero queda ciego. Treinta años después confiará la misión sin cumplir a su hijo más pequeño.

Queda, pues, un final abierto que anula la historia en el momento de su desenlace. Todo se subordina a la función última, la enseñanza: En el fondo, el símbolo de la nación gallega necesitada de una mano que la despierte de su sueño. Símbolo que repetirá Risco en otros relatos.

Como cobertura del símbolo, hallamos los elementos todos del cuento mítico, entrelazados en varias secuencias. El enlace entre los distintos elementos se verifica mediante la información directa

sobre la "tarea difícil" que ha de llevarse a cabo. Como el desencantamiento no se produce por la acción del frustrado héroe causante del incendio del coto de Lourido, la acción vuelve a comenzar treinta años después con la información de Bastián a su hijo.

Otro elemento de cohesión que sirve de lazo a las funciones de los personajes es la "motivación". Quizá sea ésta la de mayor importancia artística en el relato. La partida de Bastián y Goriño obedece a distintas motivaciones que, por otro lado, no se hallan expresadas de una manera directa. Movidos ambos por la curiosidad y la aventura, Goriño sigue su deseo de codicia, mientras Bastián obedece a algo así como la "llamada de la raza". Los dos son campesinos e iguales, pero cumplen dos funciones bien distintas en el cuento, anunciadas desde el momento de la partida: Comienzan a caminar "tremendo de ansia e de medo", pero "o Bastián con máis ansia que medo, o Goriño con máis medo que ansia."

Cuando Bastián llega a cumplir la primera tarea, que es llegar hasta la viga de oro sin transgredir la prohibición, los celtas quieren mostrarle los motivos de su viaje:

"por qué viñeches eiquí e o que tes que facer:(...) tí es o que Deus verdadeiro escolleu pra nos tragner a súa doutriña e as augas salutares do Baptismo, e como seipas sair ben desta aventura..." (p.204).

-La leyenda de los moros encantados.

Dos años después de la publicación de la novela, aparecían en la revista Nós dos artículos dedicados a la leyenda de los moros y sus tesoros, bajo el título "Da mitoloxía popular galega" (19). En ellos empezaba Risco: en nuestras tierras, el norte de Portugal y el resto acogido a nuestra "provincia etnográfica", se levantan

casi confundidos con la naturaleza ciertos monumentos, no todos obra de mano humana. Si se pregunta por ellos a los paisanos, contestarán que son cosas del tiempo de la "Mourindá", y que esos "mouros" viven aún, guardando consigo inmensos tesoros...

Después de un minucioso estudio de la leyenda con sus distintas versiones, procede a una comparación con sus paralelos extranjeros, en especial con la raza mágica de Irlanda y su existencia subterránea. Sistemáticamente observa los puntos de contacto o divergencia entre los moros encantados y los históricos, entre los de la épica castellana y la épica europea. Finalmente sigue la idea, sugerida por Murguía, de que los "mouros" fueron en realidad seres mitológicos desfigurados; una de esas razas míticas que en otro tiempo recibió distinto nombre y que fue identificada con una población histórica determinada.

Apoyado en Leite de Vasconcelos, F.L. Cuevillas y F. Bouza-Brey, y utilizando las llamadas "ley de rejuvenecimiento" y "ley de transposiciones" sobre el olvido del hecho histórico luego transformado en leyenda, cierra el trabajo diciendo:

"Os habitantes míticos dos moimentos prehistóricos son, orixinariamente, os seus habitantes verdadeiros mitificados. A tradición popular ten unha base histórica, non nos mouros, mais nos xentís anteriores ós mouros, n-aquiles antigos galegos qu-as historias chaman celtas." (20).

En su tercera etapa ideológica volverá sobre la leyenda en Orden y Caos, pero lo hará con una perspectiva distinta: el mito de los moros y sus tesoros -vigas de oro- nos enseña que el pasado vive y nos envía secretamente mensajes. Alude entonces a un pergamino encontrado en el castillo morisco de D. Gutierre de Altamira y conservado en Barcelona, con una lista de 174 lugares

con tesoros ocultos. Pero lo más interesante es que sigue insistiendo en la identidad moros=antiguos=infieles=gentiles.

La sinonimia moro-celta es manipulada en el relato. El mítico pueblo subterráneo se desdobra en dos realidades antitéticas: la del moro y la del celta, con la intervención del elemento más importante para el autor, es decir, la presencia del cristianismo con la llegada de Santiago.

Los elementos se conjugan con asombrosa sencillez para el lector destinatario: el pueblo gallego, al que quiere embarcar en la empresa nacionalista. Risco funda esta empresa- lo hemos visto con anterioridad- en dos pilares básicos: el pasado mítico celta, de exaltación racial; y un cristianismo exacerbado que el Noroeste asimiló, como en su día hubo asimilado la cultura celta.

Celtismo y Cristianismo en A estrela do Apóstolo.-

Antes de que Cuevillas publicara La civilización céltica en Galicia, había dado a la luz Risco un trabajo sobre el celtismo en Galicia (21). En el apartado "A significación do Celtismo", interpretaba la reivindicación de la personalidad de los pueblos célticos, es decir, su entrada de nuevo en la vida activa de la Historia, como una señal de cambio del centro de gravedad del mundo, del Mediterráneo al Atlántico.

En cuanto a la significación del celtismo en la raza gallega, Risco establecía una serie de importantes incidencias de tipo racial, cultural y político que se resumen en "el derecho a una autonomía política y a la absoluta independencia cultural".

He aquí ni más ni menos que la utilización nacionalista del antepasado más noble del pueblo gallego, cuya mezcla de leyenda e

historia era muy difícil de separar, como lo demuestra este primer trabajo risquiano sobre el tema.

Hemos dejado por último un punto de suma importancia para la comprensión de A trabe de ouro e a trabe de alquitrán: la absorción del cristianismo por esa primigenia cultura naturalista y pagana. En la Edad Media nace un nuevo espíritu celto-cristiano, que en el siglo XII se extiende por Europa.

"A las ideas caballerescas debe Europa la noción de la honra, y del respeto a la personalidad del hombre", dirá Risco en el último artículo citado.

De todo ello se origina una mitología nueva: la cristiana, no ya poblada por dioses, sino por hombres, tanto triunfadores como trágicos vencidos. Así dirá en Mitología Cristiana (1963), al tratar la leyenda del Graal una vez más:

"La epopeya de la Cristiandad es el Ciclo Bretón. Es el legado de los Celtas, que en el Ciclo Bretón se cristianizó. La Demanda del Santo Graal no tiene sólo un sentido religioso, sino también un múltiple sentido en las diversas esferas del espíritu."(22).

A Estrela do Apóstolo es una narración corta, conmemorativa del mes de Santiago de 1923 (23). En ella se plasma de nuevo la concepción de Galicia cristianizada sobre la base de la civilización de los "Proxenitores, os homes de Tempo e das Edades Antigas"(24).

La tríada celtas-moros-cristianos encarnados en la figura del apóstol, aparece aquí revestida de una gran belleza.

Imitando las grafías gallego-portuguesas medievales (25), y remedando el polisíndeton de la sintaxis primitiva, consigue dar un tono arcaizante a la narración, ayudado por la tipografía y los grabados de la revista.

Risco cuenta la historia de la llegada de Santiago a Galicia, guiado por una estrella; y la posterior conducción de su cadáver desde Palestina hasta el Pico Sacro, con ayuda de los caballeros del Santo Graal, portadores de la copa santa.

La tumba del apóstol queda olvidada con la invasión de los moros. Brilla de nuevo cuando la Reconquista los deja encantados bajo tierra. Pero la dominación castellana la condena una vez más al olvido, hasta que es hallada por dos artesanos, representantes de lo "enxebre" en Galicia.

Son muchas, como se ve, las coincidencias. Y la última, la más relevante: en los artesanos, como antes en Bastián, se encuentra la única posibilidad de redención del alma gallega.

A velliña vella, cuento recogido en la Escolma de textos de Vicente Risco, por Francisco Fernández del Riego (26) es otro relato que puede incluirse en este apartado. Es un cuento simbólico en el que Galicia se personifica en una anciana blanca vestida de luto que acude a varios de sus hijos para recuperar sus derechos perdidos. Como ninguno le atiende, termina llamando a los celtas encantados bajo tierra -es el mismo motivo de A trabe.-.

El cuento tiene una confección imitada del relato oral. La anciana va al encuentro de cuatro de sus hijos, representantes de distintas clases sociales gallegas: un abogado, un escritor, un rico indiano y un labrador. Las preguntas y respuestas poseen una estructura paralelística formal y semántica, basada en la antítesis.

Fuera de los diálogos, las frases narrativas tienen una disposición también paralelística y un cuidado estilo que las acerca a la prosa poética. Se juega en especial con la aliteración

y el epíteto, recursos que se anticipan ya en el título del cuento:

"A velliña vella:

"E a velliña vella marchou coa alma amargurada pola ruada da orballeira frienta, (...) -p.82-.

"E a velliña vella marchou coa alma amargurada pola rua choviñenta (...) -p.82-.

"A velliña vella, magoada e tristeira foi andando, andando..." -p.83-.

No sabemos si la anciana consigue su propósito, pero queda claro que en el mundo de aquí no lo logra de ningún modo. Quizás los de allá la entiendan, y den, en la imaginación del lector, un final feliz a este relato abierto. El subtítulo, "Principio de una historia" se relaciona con ese final abierto. En él también se encierra la intención doctrinal del cuento, dentro del proyecto nacionalista de Vicente Risco. Estas palabras del primer diálogo que sostiene la anciana lo subrayan suficientemente:

"-Logo é certo que o mundo principia unha nova vida?

-Andan a crebalas vellas madeas (sic). (27)

-Tamén eu vou chamar aos meus fillos..."(p.81).

El personaje que habla con ella es un muerto levantado de la tumba, para hacer la peregrinación a San Andrés de Teixido que no cumplió en vida: el escudero Pay Soares, que se arrodilla ante la vieja con una veneración que no tendrán con ella sus hijos "vivos". La aparición de este personaje abre la historia y la cierra, también, pues él será quien encuentre a la vieja golpeando una "pedra gentís" para despertar "aos que dormen debaixo o sono eterno..."(p.83).

IV.2.2. La "contemplación estética" en textos descriptivos y una novela rosa.-

Este tipo de textos, algunos de los cuales es difícil encuadrar genéricamente, por encontrarse a medio camino entre el ensayo y la ficción narrativa, se ajustan -y no de modo casual- a uno de los modelos estéticos que exponía en su conferencia de 1920 "Arte Nova". En ella, Vicente Risco distinguía tres grados de contemplación artística: Realista, Estética e Intelectiva, cuya ejemplificación se hallaba respectivamente en la obra de Velázquez, Watteau y Gustav Moreau. Pues bien, en ciertas composiciones literarias suyas, así como en la obra de ciertos autores de la época, podía rastrearse ese segundo grado de contemplación artística: La contemplación estética domina en una época de Modernismo y Vanguardismo. En pintura, viene a ser lo contrario del Cubismo, decía el propio Risco. Domina en ella la intención decorativa de lo que él llama "pintura pura", y queda claramente representada por el Orfismo, básicamente apoyado en el ritmo.

¿Qué manifestación literaria había tenido ese segundo grado de contemplación artística? Es indiscutible que la obra del magistral Valle Inclán, en la primera década del siglo. Valle, el definidor del "quietismo artístico" ofrecía estas palabras como uno de sus lemas en La Lámpara Maravillosa:

"en las creaciones del arte, las imágenes del mundo son adecuaciones del recuerdo donde se nos representan fuera del tiempo, en una visión inmutable."(28).

Se manifestaba también en lo que podríamos llamar "caparazón externo" de la nueva novela azoriniana, cuya concepción nos da el propio autor en el capítulo XIV de La Voluntad:

"Ante todo, no debe haber fábula... La vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas. Y, por eso, los Goncourt que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas."(29).

Vicente Risco no nos ofrece bajo esta óptica estética obras extensas, sino breves textos que luego derivarían en densos artículos practicados en sus colaboraciones diarias, donde hallamos un trasfondo metafísico semejante al de Azorín.

Durante el primer tercio de siglo, el cambio literario trajo consigo una natural remodelación de los géneros -instituciones históricas, según Tomachevski-. El más proteico y confuso de ellos fue la novela. Junto a ella se desarrolló como nunca otro género, relativamente reciente y alimentado por la prensa, como es el ensayo. Vicente Risco cultivó ambos y con ambos experimentó sin temor a mezclarlos. De ahí la polémica genérica que pueden propiciar gran parte de sus textos -aparecidos casi todos ellos como colaboración periodística-. En el apartado siguiente nos volveremos a encontrar con esta misma cuestión.

Ahora nos ocuparemos de algunos textos dominados por la descripción y la ausencia de argumento, pero con una factura de ficción narrativa clara, tal como ofrecía la novela de Azorín. El que mejor muestra este sello azoriniano es el publicado en la revista Nós en 1928 bajo el título de Memorias de pouco tempo (luego recogido en la recopilación Leria, de 1961).(30).

Volvamos a La Voluntad de Azorín: en el capítulo XX, Yuste y Azorín han salido a dar un paseo bajo el crepúsculo.

"Junto a la balsa hay unas matas, y en una de estas matas el maestro ha estado mirando atentamente un respetable coleóptero que subía lento y filosófico".(31).

Siguen unas líneas más observando los movimientos del insecto y extrayendo una serie de conclusiones sobre su actitud ante el universo. El tiempo se ha detenido con valor de eternidad en la contemplación de este ser minúsculo.

El tiempo también existe detenido para el autor de Memorias de pouco tempo(32), en un instante de contemplación metafísica. Aquí el coleóptero es sustituido por un caracol al que el personaje humano ha desviado de su ruta cotidiana para dejarlo perder en la forma poliédrica de una mesa de piedra. De los movimientos del caracol determinaría además, el resto de su trayectoria. Así se piensa, al finalizar el experimento:

"Nin o experimento foi adiante, nin a vida do caracol, tendo trocado o seu camiño nun instante -e todos os instantes poden ser decisivos- volveu a ser a mesma vida que iba a ser -ou cecáis foi-. Tivo que ser, de todos xeitos, a que iba a ser, porque o seu encontro comigo cecáis estaba previsto tamén."(p.158).

Este relato ensayístico concede un importante lugar al arte descriptivo. Si las novelas de base legendaria mostraban en ocasiones la veta lírica del autor, ahora ese lirismo se despliega y cobra mayor extensión, contribuyendo a crear la necesaria atmósfera estática. De la descripción surgen a veces imágenes de vieja raíz modernista:

"Silenzo. As sedas aéreas da araniñas voadoras apéganse na face faguendo cóxegas imposíbeis de localizar, e sen que un consiga apañalas."(p.157).

El encanto intimista de ese momento contemplativo en el atardecer evita el empalago lírico, no obstante, con desvíos constantes hacia referencias culturales (como la lógica de Henry Berr y las intuiciones de B. Vicetto) y notas suaves de humor:

"Se eu fora un sabio, con securanza, o que houbera feito, houbera sido apegar na cuncha do caracol un papeliño cun número, pra podelo recoñocer, se outro día o atopaba."(p.156).

Más que distanciarnos, lo que el autor consigue con estas vías de escape es dar un carácter real y cercano a esta reflexión durante un paseo cotidiano. Escapadas que no nos son extrañas, pues

ya no sorprende oír hablar de la "mesa dolménica (...) resume dos tres tempos da nosa historia", ni del encantamiento de Merlín en Broceliande, junto a recetas de curanderismo "enxebre":

"(...) marcando o camiño co esa baba tan boa pra sanar os catarros do peito dos cristianos (...) o coxo que proe oito días seguidos se se non frega aixiña con vinagre, ou se non apreta forte con patacón, ou folla dun canivete." (pp. 154 y 157).

La fusión culturalismo-cotidianidad se logra en otro relato ensayístico que analizaremos en este apartado. En Os Xogadores de Cartas (33) el escenario ha cambiado. Ahora es un interior, pero sigue enmarcando el objeto contemplado como si éste y nosotros nos halláramos dentro de un cuadro. No es difícil sentirlo así, puesto que quedamos introducidos directamente en una escena envuelta en el claroscuro de Rembrandt.

El escenario de Memorias de pouco tempo estaba visto también a manera de pintura. El cuadro se separa del resto de la realidad por una puerta, cerrada al sendero que conduce al exterior

"Mais que por gracia déixame a min eiquí, neste curruncho outonizo, que ten coor de vendimia e de mostada, quedo, case tranquiño, en compañía dun vello caricol" (p.153).

Xogadores de cartas presenta un cuadro escénico inverso: el interior se comunica con el mundo real por las ventanas abiertas que traen la brisa del poniente y su olor a lluvia. Poco a poco a las sombras del salón se suman las del exterior, que va anegándose en la noche. Este pretexto inicial sirve para dar una magnífica descripción del color y el sonido del lluvioso anochecer, que justifica la longitud de la cita:

O muricego da noite ven voando paseniño dende Oriente, tapando as estrelas coas asas (34) de seda, pra pousar na praza mollada de chuvia que espella o ronsel dourado do solpor nunha longa barra de ouro deitada nas

lousas puídas. E un ouro moi pálido e doente, convalescente da febre do trebón, que aínda choran os tellados verdegantes en pingotas musicáis, que deitan notas limpias nas charquelas"(p.137).

Al desaparecer la luz exterior, el centro de atención pasa a lo que está ocurriendo en el interior. Es una partida de cartas, algo usual, pero desentrañado como ceremonia mágica. No hay palabras, se describe la mesa de juego con sus cuatro componentes y los tres mirones que completan con los anteriores el número siete, "polo que se contan os lumiares do ceo". Todo cobra significación ultraterrenal, al margen de los que llevan el juego, quienes

"iñoran de todo o misterio que están fagando andar dun a outro" (p.140).

De nuevo nos encontramos ante un momento de contemplación, inmerso en el silencio absoluto. Y el instante se hace protagonista único medido por las velas:

"(...) chorando a vida que pasa e se lles vai, en bágoas ardentes que coallan en estalautas funerás"(p.140).

La reflexión contemplativa cobra altos vuelos en esta ocasión, pues sublimiza lo usual. Y no lo rebaja el hecho de que se diga que

"o xogo é unha subasta, é unha confrenza diplomática, é unha xuntanza espiritista"(p.138).

Porque más adelante sólo se identificará con esto último, una reunión de espiritismo que trae a colación las referencias a Briand, Streseman y los símbolos cosmogónicos de Thot.

Poco suaviza también el ambiente la imagen del chico del casino (porque el oscuro salón no es, seguramente, otra cosa que el casino) haciendo estallar como "artilleiro Abelencioso" el cañón de la botella de gaseosa.

Y es que Risco entra aquí en el esoterismo, terreno considerado como cosa suya y que le valía la imagen de "el raro de Orense".

Entrando en la Teosofía, quiere huir de lo vulgar. pero es precisamente de lo vulgar y lo cotidiano de donde parte hacia lo misterioso.

"Os xogadores, cando se erguen de xogar, en realidade é que volven doutro mundo".(p.141)

O señor feudal (35) se origina también en un dibujo -en este caso de Xurxo Lourenzo, que aparece encabezando el cuento-. Es precisamente eso, un cuentecillo de sabor medieval y de carácter maravilloso, que recoge expresiones propias de la narrativa oral como la que introduce el relato: "Pois era un señor feudal..."(p.29).

Ese narrador, que se sorprende junto a sus lectores de lo que va contando, da indicaciones constantes acerca de la estampa que el lector tiene delante ("Mais chegou un tempo, en que todas esa terras qu'ehí vedes..."-p.29-). Indicaciones que, claro es, son espaciales:

"E encomenzaron a rubir pol-o curuto enriba, fóronse metendo pol-a inmensa porta do recinto, e encheron o circo das murallas e cada unha púxose onde lle pareceu, unhas fronte das outras, ou apegadas, ou d'esguello, ou postas de cú." (p.30).

Pronto surge el humor por anacronismo, y lo maravilloso hiperbólico: las casas organizan una protesta y adquieren rostro humano. Algunas llevan tejado-bisera, cosa que hace exclamar al narrador, que se hace copartícipe del cuento más que nunca:

"pois aquelas, mal demo me non leve senón eran socialistas, ou aínda cousa pior."

Aquí zanja la historia, deteniéndose en forma de cuadro lo que en la narración era movimiento y ruido:

"N'iste intre, foi cando chegou o pintor, e compuxo o cadro que tendes diante."

En un pequeño epílogo o remate, ese humorista narrador se imagina lo que pasará después de ese "intre", y que sus ojos, y los de los lectores, ya no podrán ver. Es la narración, en futuro, de un disparate con ingrediente de ciencia-ficción: el escudero traicionará al señor feudal, pondrá en fila a las casas para formar un tren, y saldrá por la puerta para dar vueltas por el planeta o llegar hasta Marte

"en precura d'outro Señor feudal, o qual, s'imos creer a Mr. Wells, ha estar moito mais civilizado. (p.30)".

Nos queda por último el cuento Meixelas de rosa, que ofrece un curioso caso de análisis, ya que apareció por primera vez en A Nosa Terra en 1929 (36), para ser llevado a un público totalmente distinto desde la revista El Español en la década de los cincuenta (37), esta vez en la versión castellana y bajo el título Meillas encendidas.

El autor lleva al extremo en ese relato el juego narrador-narración-lector al que era tan aficionado. Hasta el punto de presentarse en él dos planos distintos, de los cuales, el del relato propiamente dicho ocupa el centro de la narración. Quedan, a modo de prólogo y remate, las aproximaciones humorísticas al lector y las observaciones sobre la obra misma y su escaso valor como anécdota, con la indolencia sutil de un autor tímido y descarado a la vez.

El narrador nos ofrece desde un principio lo que va a ser la historia, su escaso interés:

"Porque ésta que imos escribindo, é aínda unha historia de amor cursi e todo (...) Esta é unha historia dunhas meixelas de rosa"(p.72).

Las intromisiones a propósito de cualquier idea siguen apareciendo como en el resto de sus novelas, pero pierden interés ante las palabras que el narrador le dirige al lector. Como nos presenta la historia, también nos dice quiénes van a ser los personajes:

"O Xaquín é calquera cousa, estudante ou hortera, tanto ten; o caso é que seña un rapaz. O demais prédelo vós, si vo peta, e coma vos Pete. En todo caso, non é da historia, nin ven á conto."(p.72).

Sigue hablándole al lector, a quien le dirige esta burla:

"Por exemplo, o Xoaquín, pra que vos simpatice máis -o cal sempre é bó pra se pór en situación (coñezo la psicoloxía do meu público, e éste é aínda un obsequio máis que me teredes que agradecer)- fagueino dianteiro-centro de cualquier equipo de fútbol. (Co eso é xa un rapaz novo sublimado, ergueito deica o cume supremo onde chegan as máis cobizosas arelas da mocidade)." (p.73).

Cuando se disponía a hacer el retrato del otro personaje, Aurora, deja en manos del lector prácticamente todo salvo algunas indicaciones:

"Póndema máis ben branca que morena..."

"Non ma poñades feia..."

"Daille a esa fresca luz de abrante que é aroma e que é engado, un sustento hipostático feliz..."

"O demais, quero millor que vaia a voso gusto (...) Ora, se por desgracia houbera algún de vós que nos gustara das meixelas de rosa ese que non siga lendo, e peor para el." (p.74).

El cuento ha terminado ya, y el narrador sorprende al lector con la idea de que Xoaquín es un viejo en la realidad, haciéndose trágica la historia. Pero no, rectifica, mejor es que sea joven, sin recuerdo alguno que impida a su alma el ser virgen.

"Ben. Pois logo, xa que estamos conformes, imos principiar o conto"(p.76). Termina así la introducción y nos internamos en el

cuento, sin que el narrador deje de dirigirnos guiños que nos distancian, aunque cada vez menos, de la historia. Hay una leve parodia del relato sentimental y su cargazón de tópicos similares:

"...que linda vai Aurora coas meixelas acesas en rosas, coma as cereixas maduras, coma o corazón augacente das sandías novas, como as amorosas verdes das silveiras..."(p.76).

Poco a poco nos vamos centrando en este relato, pero éste no queda concretamente enfocado, sino que permanece en una distancia nebulosa. El narrador maneja ahora la virtualidad de lo ficticio con expresiones igualmente distanciadoras como "Cecais...", "Pode acontecer...", "Se pode dar o caso...", etc... De este modo lo que cuenta "pudo haber sido", pero nada más:

"Cecais beilaron unha miga... E se así foi, poderon darse varios casos."(p.77).

Con ello, Risco quiere darnos a entender que ésta no es más que la historia de un beso en unas mejillas rojas. Pocas líneas acaban dando trascendencia a lo que empezó, casi a desgana, como un relato superfluo:

"E, as duas almas xa na mesma tensión, os beizos de Xoaquín, sedentos, ansiosos, ardendo de cobiza e de seda, achegáronse paseníño ate pegáranse nun esvaimento de suprema delicidade a unha daquelas meixelas sonrosadas".(p.79).

¿Qué diferencias se observan en la versión castellana de este cuento treinta años después de su redacción? Se mantiene esa manera de contemplación estética a la que aludíamos al principio y por la que incluimos Mejillas encendidas en este apartado. Lo que ha cambiado es el público y por consiguiente, el modo de dirigirse a él; el cambio es tanto más evidente cuanto que el juego de relación entre narrador y lector sigue siendo la característica más señalada del cuento.

Se puede añadir también la presencia de una nueva perspectiva. Risco es ya viejo y lo deja traslucir en algunos apuntes:

"...con ese hablar sin sentido, absurdo y encantador, de la extrema juventud, (que) a veces los viejos envidiamos tanto."(39) (p.40).

"Es curioso como la juventud sea tan desconocida, habiendo pasado todos por ella"(p.41).

A veces estas observaciones llenan párrafos enteros añadidos a la redacción original traducida. En otras ocasiones, son meros datos los que se adaptan al considerable tiempo transcurrido, como el cambio de "botica" por "farmacia", o la mención a una "modesta Kodak con dos carretes".

¿Y cuál es el nuevo receptor a quién se dirigen estas páginas? Sin duda se trata del público femenino imbuído aún del ambiente de posguerra. El hecho no se deduce precisamente del tipo de relación establecida entre el narrador y el lector.

Por lo pronto, ha desaparecido la primitiva dureza irónica con la que se trataba al lector de 1919. Ya no se jacta, por ejemplo, de conocer de sobra la psicología del público y dejar por ello que hagan de Joaquín un sublimado jugador de fútbol. El narrador aquí se muestra más amable y sosegado. Se propone escribir una historia de amor "sentimental, cursi y todo, peor que novela rosa", y ya no lanza la tajante afirmación feijoniana de que el amor "no es más que una secreción interna". Si no estuviera pensando en un público femenino y gazmoño, resultaría ociosa la aclaración de que él no pretende meterse con las feas, después de haberlas vapuleado en el texto original. Son excesivas líneas para una cuestión tan banal, pero al parecer, no quiere dejar malentendidos:

"Pero es impío pensar así. Las chicas feas, por el contrario, merecen de nosotros una mayor galantería..." (p.39).

La narración de lo que sigue se ha enriquecido con alargamientos y amplificaciones que rompen el modelo primigenio. La inminente declaración amorosa y la situación de Joaquín se han convertido casi en el centro de interés del relato, con una hinchazón retórica rayana en la cursilería e impregnada de moralismo.

Por lo demás, los añadidos en la descripción van encaminados igualmente a redondear las escenas de gusto femenino. Para terminar, una nueva aclaración ante el público:

"Y esto no es pensar mal de las chicas ni suponerles un duro e indiferente corazón; es que probablemente siguen con más fidelidad la ley inexorable de la vida." (p.42).

Pese a todo, en las últimas palabras del epílogo, sobresale la razón última del relato, que, como en su origen, quiso recoger -al decir de Azorín- "sensaciones separadas" en instantes inmutables:

"En todo amor, en toda vida hay, para quien sepa percibirlo, siempre un instante de estos que vale para siempre. Todo lo demás no importa; lo que importa es la presencia o la nostalgia profunda de unas mejillas encendidas." (p.42).

VI.2.3. El cuento y la novela intelectual de doctrina galleguista.-

En una época de crisis de la novela, ésta se somete en ocasiones a intelectualizaciones extremas, siguiendo el hilo dejado en Europa por Thomas Mann y dando vuelo literario a los ensayos del 98 y el Novecientos. La novela intelectual se levanta sobre una idea y se destina a una finalidad concreta: demostrar algo, si bien caben en ella más que en otros géneros, la duda y la ambigüedad.

Risco comienza a cultivar la novela intelectual cuando llega al galleguismo, y lo continuará haciendo en adelante en favor de otras causas, sin querer abandonar su papel de "vello mestre".

Ha quedado lejos la posición inicial del manifiesto "Preludio a toda estética futura":

"Buscamos el arte puro, el arte por el arte. Esto se opone radicalmente a toda pretensión didáctica; la enseñanza del arte es una revelación de belleza, esto es, una excitación de la emotividad."(40).

A) La Idealización: A Coutada, Dédalus en Compostela(41).

La producción anterior, entre la que destaca en este sentido A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, abría el camino a la novela de doctrina galleguista, cuyo mejor exponente será A coutada(41).

A Coutada es una novela dialogada que Carballo Calero prefiere definir como "diálogo doctrinal"(42), a partir de lo que se constituye como la originalidad de esta obra frente a las demás: el hecho de que se construya como mensaje único, dialogado, reuniendo el diálogo toda la carga ideológica y didáctica sin necesidad de intromisión por parte de un narrador.

En este apartado se estudiará también el relato doctrinal Dédalus en Compostela. Antón Risco analiza A Coutada como novela corta, atendiendo al subtítulo de su primera edición, "Novela orixinal e inédita". Pero deja para el apartado "Ensayo" la narración "Dédalus en Compostela" (43), coincidiendo con la denominación que le da José Luis Varela (44).

No hay ninguna razón para considerar novela A Coutada y ensayo Dédalus..., fuera de sus subtítulos, y siempre que el de la segunda obra, "Pseudoparáfrasis", se estime como sinónimo de ensayo, y no como comentario narrativo de personajes y situaciones tan ficticias como las de A Coutada. Habrá que situarlas ambas dentro de un mismo epígrafe, que será, a nuestro juicio, el de la narración-ensayo. La decisión se halla confirmada por el hecho de que este tipo de narración de base dialogada viene a ser el desarrollo literario de

dos ensayos fundamentales dedicados por Risco en los años 20 al galleguismo. Nos referimos a la Teoría do Nacionalismo(45) y el artículo del primer número de la revista Nós, dedicado a Manuel Murguía, "O sentimento da terra na raza galega".

A Coutada, titulada "Novela orixinal e inédita" en su primera edición, se presenta como un relato en forma de diálogo, sobre el que recae enteramente la carga doctrinal e ideológica que el autor le imprime, sin intromisión de narrador alguno. Este diálogo se entabla entre dos personajes, marido y mujer, acerca de la posibilidad de mudar de vida y dejar la ciudad por la aldea. A través de las palabras que el matrimonio cruza conocemos las circunstancias que les envuelven. Una existencia gris en una vida provinciana, propia de la clase media pequeño-burguesa, les hace ansiar la vuelta a los orígenes de remota hidalguía rural. Eladio, el marido, propone el abandono de todo por la vida en el campo, y trata de convencer a su esposa anteponiendo algo tan abstracto como la penitencia del pecado de la raza:

"Ha ser a nosa volta ao Paraíso, purgados do pecado orixinal da nosa caste, rebelde á lei de Deus."(p.124).

Minia, la esposa, vislumbra la verdad al cabo, a pesar de las últimas preocupaciones prácticas que le impiden seguir el sueño de su marido. Cuando ambos toman conciencia de su papel mesiánico -misión que terminan prefiriendo callar para evitar la soberbia- se entregan al sueño en calidad de héroes o voluntarios para el sacrificio:

"(...) semella que imos ser nós os redutores soilos desa culpa...

- E si o foramos! Se foramos a caste escolleita do vieiro novo, outra raza de Israel!... (p.128).

Si hay momentos en que el tono lírico mengua verosimilitud al

diálogo, se debe, aclaran los personajes, a las ínfulas de escritor que Eladio lleva dentro.

Por otro lado, la teatralidad de A Coutada es evidente. Nos imaginamos las expresiones de Eladio y Minia a medida que hablan y aceptamos el desarrollo casi premeditado de sus argumentaciones. Además, sabemos de sus movimientos por acotaciones "indirectas".

Tampoco la caracterización escapa a este regusto teatral que todo diálogo bien orquestado posee: Eladio es un hombre que se da cuenta de pronto de que ha elegido el camino equivocado, que sospecha que la causa de su mísera existencia como individuo y como padre de familia se debe a esto mismo. Eladio está purgando la huída de su padre de la tierra original, pero la herencia de "A Coutada" le abre un camino de rectificación. Minia es la esposa amante y comprensiva que opone su sentido de lo práctico, pero acaba aceptando -diríamos a ciegas, a no ser por el destello de intuición animal que como "mujer" conlleva- lo que su marido le propone. Además, las palabras de Eladio han conseguido hacerle ver claro:

"Pecados dos pobos, das razas, das sociedades, pecados que tamén ofenden a Deus, e que Il castiga coas guerras, coas calamidás, coas revoluciós... Sí, sí, véxoo certo, nídio, evidente!

- Ou, Minia! Miña Santa! Agora sí, agora sí que ten (sic) non engana o teu istinto de muller!

- Non engana, non. Olla: véxoo tan caro como a verdade."(p.125).

Junto al tema central de la necesidad de redención del "pecado de la raza"(46), encontramos otros subtemas fácilmente reconocibles como constantes en la obra de Vicente Risco: el amor y armonía conyugal:

"(...) Aínda hai quen ten amor coniugal coma cousa sen poesía, e hainos que non creen nil. Que trabucados andan! Coma que non hai outro! Coma que outro non o é!" (p.113).

La necesidad de las pequeñas cosas que nos rodean en la vida:

"Non teremos que levar máis que (...) e logo todas aquelas cousas a que ún está afeito, que teñen servido a ún ben, e que non se quer ún arredar delas..."(p.105).

El tema del hidalgo en decadencia:

"Meu tío... aquil santo varón...Aínda o estóu vendo, derradeiro dunha castimonia ilustre, cos bigotes brancos e os ollos gacios, vestido de pana, cas chancas vrau e inverno, co chapéu que non tiraba da testa máis que para se deitar... E sabía todos os entronques, todas as executorias, a crónica toda da súa caste. Era un fidalgo verdadeiro..."(pp. 109-110).

El tema de la superioridad del hombre rústico sobre el hombre urbano, "moderno", con todas sus derivaciones:

"Nós, os modernos, perdido o senso da terra, non sabemos traballar para a eternidade, construímos pra as eisixencias do día e adeus..." (p.130).

Surge, finalmente, la autobiografía espiritual del autor, a través de su trasunto Eladio:

"Xa sabes que non estiven mais que unha vez na Coutada (...), e dos días que alí pásei daquela levéinos xa pra sempre adentro da ialma e foron de cote un pequeno paraíso artificial onde me eu recoller cando a vida me desbotaba forzándome a me exilar en mi mesmo." (p.106) (47).

"A Coutada" se revela aquí, con todo el simbolismo de su nombre, como el espacio cerrado, el útero protector al que se desea volver:

"Deste xeito, a miña paz ficóu gardada adentro daquela muralla que ergueron os meus maiores"(p.106).

Más adelante se insistirá en su significado:

"(...) que todo o demás está tapado dun gran muro de pedra ao que a Coutada debe o seu nome."

Y el protagonista expresará su deseo de "coutar alí a miña vida" (p.119).

A ello se añade la autobiografía social del autor, Vicente Risco, un pequeño burgués entroncado con la antigua hidalguía

rural, que añora la vida de sus antepasados y se siente a disgusto en la urbe.

El mismo tema central, la emoción de la Tierra y el pecado de la Raza, es desarrollado en Dédalus en Compostela . Pero si A Coutada hablaba de la redención por medio de dos humildes que se reintegran a la vida campesina, Dédalus en Compostela se dirige a algo más grave, el pecado de la raza cometido esta vez por individuos aristócratas de la inteligencia. Es el caso de Stephen Dédalus, el protagonista de Retrato de un artista adolescente (48) de James Joyce, y copartícipe de Leopoldo Bloom en el recorrido de un día en Dublín en su grandioso Ulises (1922). Vicente Risco admiraba la obra del irlandés que no sólo había desertado de su patria, sino también de su religión y familia, pero que nunca dejó de llevar marcado en su corazón e inteligencia el destino de su raza. En esta obra juega, no con la existencia real de James Joyce, sino con la de su trasunto, el artista adolescente Stephen Dédalus, también condenado al exilio interior, como su creador.

Hay elementos de carácter narrativo en esta "pseudo paráfrasis", que Vicente Risco emplea en algunos de sus relatos: la presencia de un narrador, en este caso "homodiegético", que se identifica asimismo con el autor implícito. Este personaje-narrador se explaya en una cumplida introducción sobre la autenticidad de lo referido, y termina con un colofón de las mismas características.

En la introducción localiza los hechos temporalmente, siguiendo puntos de referencia de la mitología cristiana, con una exactitud hiperbólica. Añade el dato de su edad, como autor del texto. Se va preparando un ambiente de intriga, que no decrece con el añadido, más adelante, de ciertas descripciones ornamentales:

"O que vou a referir acontecéu como volo conto nunha mañá de seca-fría, quinta-feira, día da Ascensión do Noso Señor do ano 1926 da Era Cristiáa, cento e vinte anos despois da invención do Corpo do Santo Apóstolo Santiago Zebedeu, e sendo o autor deste escrito de corenta e un anos..." (p.81).

El hecho del que se ocupa el relato es el encuentro entre ese personaje-narrador-autor y Stephen Dédalus. La frase de inicio, escueta y contundente, causa un impacto intencionado -muchas narraciones de Vicente Risco utilizan este mismo recurso- : "Foi a segunda vegada que atopéi a Stephen Dédalus". No hay una aclaración sobre la identidad del personaje, porque se supone que el lector está al tanto de ella. En este encuentro, Stephen Dédalus tiene diecinueve años, de lo que se deduce, también de un modo tácito, que se trata del protagonista de Retrato de un artista adolescente. No es la primera vez que el narrador lo encuentra. Ya lo ha visto una vez un invierno en su despacho de Orense. De nuevo nos da la localización exacta: "Santo Domingo, 47, 2º" (p.81), a la que se suma la descripción del visitante y de la mesa camilla en la que el autor y sus compañeros jugaban al "mahjongg". El Ocultismo surge para asombrar, por un lado, al lector; pero también para explicar en qué clase de mundo tomó realidad Stephen Dédalus y asegurar la veracidad de este hecho, siempre que se dé por buena la existencia del "Mundo maquinábel". En esta primera ocasión, Stephen Dédalus tenía cuarenta y tres años (era personaje, junto al también citado por Risco, Leopoldo Bloom, del Ulises): sin duda es posible la reversión del tiempo en la ensoñación.

La última frase de la introducción deja caer el lugar en que transcurrió el encuentro, dentro de una sentencia "catafórica" de significado todavía incierta:

"Tampoco penso eu que seña estrano atopar con Stephen en Compostela, onde poida que haxa mais de un" (p.83)

Luego sabremos que, por ser Stephen un traidor a su propia raza, un "desleigado", el autor se está refiriendo a aquellos gallegos que se desocupan de su tierra.

Cuando comienza el relato propiamente dicho ("O caso foi coma vou referir: surtín eu (...) " -p.83-) todavía el narrador-personaje se demora en dar cuenta del paseo por las calles del Santiago viejo que llevó a cabo antes de que se encontrara con Dédalus en la librería anexa al pórtico de Salomé. Hay humor y digresiones en este relato. Lo que sigue, después del encuentro, vuelve a ser un andar y andar por las calles de Santiago en compañía del irlandés, que viene, según comienza diciendo, a morir a Compostela porque quiere ser el último peregrino (49).

Como en los relatos de la tradición oral, el personaje-narrador le dirige a Dédalus tres preguntas, construídas del mismo modo:

"Cada unha das tres preguntas que me fas, contén ademáis un suposto, e a pregunta pende dese suposto, porque pensas que hai unha contradicción antre ese suposto e a miña conducta" (pp.84-85).

Stephen Dédalus las va contestando, viéndose interrumpido por la réplica del interlocutor en múltiples ocasiones. Entre los dos, el diálogo se salpica de digresiones y gestos cotidianos, como el predecir la moral futura, discutir sobre estética o sacar y ofrecer un cigarro. El contenido ensayístico del texto se concentra en este momento de la obra. Veámoslo resumiendo una a una las respuestas:

a) Es cierto que Dédalus va por el mundo huyendo de la cruz, pero su sangre celta no le permita apartarse de ella, como si le cerrara un círculo mágico. Por eso se ha acercado al Santuario de Compostela.

b) Como de la cruz, también huye de su raza y de su tierra, porque él quiere "el no ser" y en Irlanda no lo encuentra:

"(...) aquiles homes soñan e fan unha patria, e eu son o home que se non quixo axionllar diante da súa nai morta."(p.90).

c) Ha venido a Galicia para gozarse en el suicidio de su propia raza:

"Eiquí todo camina cara o non ser, pola vontade e pola industria destes meus irmaus d'eiquí"(p.91).

La finalidad didáctica de Dédalus en Compostela es advertir a los gallegos indiferentes o renegadores de su tierra de que están cometiendo un sacrilegio: el suicidio de la propia raza. Por tanto, como decíamos al principio, viene a ser el complemento, en cuanto a ensayo, de A Coutada.

B) La Decepción: Os Europeos en Abrantes y O Porco de pé.

"Puede que no sean humorismo ni la sátira ni la ironía, pero, con todo, pienso que ante las tribulaciones de la Tierra oprimida cualquier humorista de buena cepa gallega ha de convertirse en satírico o ironista." CASTELAO (50).

Del lirismo, Risco pasa a la sátira feroz sobre la vida moderna en las ciudades gallegas en dos obras de excelente calidad, Os Europeos en Abrantes y O Porco de pé. Desde la idealización anterior, nos conduce a la decepcionante realidad, ahora localizada en espacio y tiempo concretos.

La sátira por la vía de lo grotesco se constituía en un nuevo camino -más eficaz en ocasiones que los otros- para la enseñanza. Risco elegía así el tercer grado de contemplación estética al que se había referido en Arte Nova (51): la caricatura, llevada ya en ciernes por su primeriza Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros.

La caricatura, dice en esta conferencia con motivo de la exposición de Castelao (1920), es una variedad del "arte grotesca" (52), puesto que :

"o Humorismo é fillo do espírito romántico, supón unha concepción pesimista e aínda trágica da vida, e se non podía dar ben nos tempos clásicos"... (53).

Pues bien, Vicente Risco se lanza ahora a un humorismo crítico, las más de las veces agresivo e hiriente, como hará paralelamente Castelao en el dibujo. Castelao afirmaba que la forma en el humorismo era un medio para expresar las ideas. Y dice lo siguiente en su conferencia de 1920:

"(...) como humorista gallego, honda y sinceramente gallego, tengo que ahogar mis risas ante una Verdad que llora."

¿Cuál era esa verdad para Risco? La misma, aunque con matiz distinto a la de Castelao. Por eso el tiempo las separaría. Mientras tanto, compañeros de generación, deciden partir de las mismas premisas.

-Os Europeos en Abrantes.

Vicente Risco fue dando a las páginas de la revista Nós los primeros capítulos de una novela que quedaría inacabada, Os Europeos en Abrantes (54). La novela ofrecía la visión irónica de los proyectos de un grupo de prohombres dispuestos a civilizar el lugar más apartado del mundo, siguiendo la "ideia directiva de todo progreso nacional": "vivir científicamente". La omisión de toda localización concreta apuntaba tácitamente a la intelectualidad orensana, por lo que la sátira fue mal recibida en esta ciudad, teniendo que quedar interrumpida. Risco se rendía así a las protestas de ciertos lectores.

La autocensura no le impidió al autor proseguir su ataque dos años más tarde en O Porco de pé, obra de la que Os Europeos... venía a ser un precedente claro, tanto por el tema como por los diversos procedimientos estilísticos derivados de una intención caritaturesca.

El tema, como hemos dicho, era, según palabras tomadas del texto, "la inmigración europea en Abrantes" por parte de quienes pretendían llevar el progreso y la civilización al ámbito rural, con el propósito de "roturar aquí el ermo espiritual". Y queda suficientemente constituido en los ocho capítulos existentes, desarrollándose en trabada unidad, a pesar de los cabos sueltos y la curiosidad insatisfecha del lector acerca del desenlace.

La relativa unidad del relato en sus dos entregas se manifiesta por lo pronto en la disposición estructurada de sus ocho capítulos:

La primera parte incluye tres capítulos presentadores del escenario-personaje, el médico del lugar, y su caballo. Nos ofrecen la descripción detallada de tres personajes en igualdad de importancia dentro del relato -importancia que iguala también el grado de personificación-.

Los capítulos cuarto y quinto nos trasladan de escenario. Estamos ahora en la capital, Oria (nombre bajo el que se encubre Orense), y asistimos a la fundación del Ateneo donde los más granados de la intelectualidad de la ciudad organiza su tertulia.

El último bloque lo integran el capítulo sexto, dedicado al proyecto del Dr. Andrade; y el séptimo, donde se transcribe íntegro el reglamento de esa colonia. Finaliza la segunda entrega de la novela con un capítulo sobre los preparativos de los futuros "colonos", resumen de lo anterior, pero independiente porque por sí sólo configura un cuento.

Hemos visto cómo los tres capítulos iniciales presentan a los personajes clave para el desarrollo posterior de los acontecimientos. Hay elementos en estos capítulos que funcionan como catáforas sin correlación ulterior, debido a la interrupción de la novela (los cabos sueltos a los que nos referíamos antes):

"Mais non vaiades pensar que as condicións económicas, sociáis e políticas de Abrantes cambearon en nada polo feito transcendental que imos referir." (capit.12, p.161).

"E ademáis o único persoaxe desta narración que tivo un fado trágico e un épico final, na ocasión en que Abrantes estivo a piques de figurar na Historia..." (capit.32, p.166).

Esto nos remite a las características del estilo narrativo de Risco, que iremos estudiando más detenidamente. Por lo de ahora, baste decir que una de las fundamentales es la reiteración, por medio de la cual se consigue dar una fuerte cohesión interna a la obra literaria.

El resto de los personajes de la historia se introducen de manera muy distinta a la del Dr. Andrade y los otros dos seres personificados. Ahora los individuos aparecen en una lista de los componentes de la tertulia del Ateneo. Son caracterizados por su profesión, aficiones intelectuales y relaciones entre ellos en el seno del Ateneo: El viejo abogado D. Feliciano Folgoso, el anticuario D. Felisindo Gómez, el Regente de la Normal D. Xacinto Comas, y el notario -aficionado a la Física- Xacobe da Fontela... De entre todos destaca el Inspector de Escuelas, que se ve sometido a una descripción "clínica" rematada con el dato social: "...Seu nome, D. Xoan Pérez e García". La ficha "científica" con que el autor se despacha largamente al personaje, y que comienza:

"O Inspector de Escolas era un home de 69 kilos, talla 1,67, talla de busto, 0,82, brazo 1,65, índice cefálico 75, perímetro torácico 92, leptonino leptoprosopo, iris

medio, cabello liso, oscuro, pel branca, fórmula
dentaria 4, 1-1, 5-5, ..." (p.170).
4 1-1 5-5

ha sido interpretada por Carballo Calero como posible parodia de La be plantada de D'Ors. Lo cierto es que su efecto cómico está asegurado por demás que su función está englobada en el propósito general: la ridiculización de la ciencia moderna.

Todos estos personajes dejan traslucir sus manías y teorizaciones en el capítulo más llamativo de la novela, el que reproduce literalmente el reglamento de la colonia de verano en Abrantes. Producto de proyectos y situaciones anteriores, señala el momento cómico culminante y no deja de ser una "argucia" literaria -inserción de un documento- que sabrá Risco manejar en adelante con gran profusión y provecho artístico. Este recurso ofrece múltiples posibilidades con las que el autor cuenta, y que otros momentos de la novela ejemplifican; qué otra cosa, si no, viene a ser la reproducción de la lectura bibliográfica que D. Felisindo hace del manual de natación (manual que será el pretexto para la aventura independiente del final) en el último capítulo.

- La aventura de la natación, casi cuento folklórico.

El capítulo octavo constituye, como dijimos, un cuento por sí solo. Trata de cómo Felisindo y D. Feliciano intentar aprender a nadar en seco siguiendo el "manual de natación de Jogersen", hasta que uno de ellos, al tratar de poner en práctica las lecciones, acaba siendo rescatado del río por unos nadadores "empíricos".

La aventura ejemplifica así el trastoque metodológico a que las ciencias han venido a dar: de la experimentalización de las

disciplinas científicas se pasa a la teorización de las artes prácticas.

El cuadro cómico de dos hombres respetables y entrados en años, describiendo círculos en el aire con el cuerpo apoyado en una banqueta, es repetición de lejanas humoradas. Nos llega el recuerdo del "manual de la espada" de Pacheco, a quien Quevedo ridiculizó en su Vida del Buscón (55). En él, el espadachín libresco quiere enseñar a Don Pablos el arte marcial con puntos de escritura. El final es el mismo. El espadachín cae afrentado por un mulato, así como D. Feliciano es rescatado del agua por nadadores sin título.

Poco a poco vemos de qué manera se va hilando el entramado del humor, que con frecuencia se presenta en forma de imágenes o deficiencias absurdas. Su acumulación semeja el modelo novelístico de Ramón Gómez de la Serna. Tomemos dos ejemplos. Uno, de la descripción de Abrantes:

"(...) As graciosas teñen a temperatura do tempo: quentes no vran e frías no inverno. As mulleres xúntanse nas portas. Os nenos e os cáns xúntanse en todas partes."

"Coma as graciosas, así é o clima de Abrantes: no inverno é un glaziar, no vran é un inferno." (p.160).

Otro, sobre el modo de curar del Dr. Andrade, a quien se nos presenta como un exorcista con salakoff:

"(...) sen baixar do cabalo que montaba facía que lle sacasen e doente á porta da chouza, e tomáballe o pulso coa punta da fusta... Diste xeito sanou a moitos. Era unha meicina futurista." (p.163).

Con todo, la hiperbolización es el procedimiento humorístico más utilizado, hasta el punto de invadir los ocho capítulos. El dedicado al caballo del médico de Abrantes puede definirse como una concentración de hipérboles de estilo quevediano:

"Somellaba un cabalo de aramio, un saltón sen áas nin ventre, unha bicicleta que tivera patas en lugar de rodas (...) Sostíñase nas súas catro patas por un verdadeiro miragre de levitación, e tan pouco pesaba, que non deixaba na terra a marca das pisadas." (p.165).

Este enfoque desmesurado se completa con referencias culturalistas constantes, contribuyendo todo ello al propósito final: el anticientificismo.

El ataque a la ciencia moderna y el progreso, con ridiculizaciones continuas a la autoridad científica, se manifiesta de muchas maneras. Hay un muestrario de todas las disciplinas, que se inicia con el inventario descriptivo de Abrantes: El estricto orden seguido en la enumeración de los elementos y condiciones de la aldea, parece parodiar la novela de pretensiones científicas. Los factores determinantes de la realidad de Abrantes no desaparecen, sin embargo, después de su colonización. Al menos, así se asegura, como vemos en la primera cita de la página 6 de este apartado.

La ironía alcanza a todas las ciencias. Y en especial a todas aquellas que propugnan una observación empírica de la realidad. La parodia máxima se realiza en el reglamento de la colonia de verano, que señala como uno de sus fines el que los colonos

"non han ver nos fenómenos da natureza máis que a ciencia realizada e omnipresente"(p. 175).

La formación intelectual se completará con la física y la moral: los colonos procurarán animarse recíprocamente

"por meio de chistes cultos e ocurrencias inxeniosas, problemas fáciles, xogos de prendas ou de mans, fábulas, charadas, logogrifos e demáis esparcimentos honestos." (p.178).

De todas las disciplinas científicas, la medicina se convierte en chivo expiatorio de las demás. No será ésta la primera vez que

Risco arremete contra la profesión médica. Médicos aparecerán en obras posteriores como representantes del conjunto de mayores sandeces científicas, como la combinación del exorcista-"menciñeiro" y el asno empírico. La medicina, en fin, representa el afán científico luchando con el origen irracional y mágico de la profesión. Se convierte así en el emblema absoluto del sacrilegio de la ciencia.

La obsesión clínica mueve las situaciones de la novela, invade a los personajes y su descripción, y produce teorías disgresoras como la que el narrador expone sobre la sustitución de la Iglesia por la Clínica en la dirección de las conciencias:

"A revolución principiara xa; xa se veían emerxer as construcións suntuosas das clínicas, dos sanatorios, dos laboratorios, as mans mornas da ciencia, consumindo os cartos que enantes acaparaban os mosteiros."(p.164).

Teorizaciones disparatadas como ésta serán muy del gusto del autor, que volverá a explayarse sobre un asunto muy parecido en Q porco de pé.

Si bien la diatriba se dirige hacia parcelas científicas concretas, en el fondo se extiende a un modo de proceder científico general: el experimental.

Y entonces surge el tema del ateneísmo, o institucionalización de la necesidad: el Ateneo de Oria es trasunto de las corporaciones científicas del tiempo, herederas de aquellas nacidas en el siglo que vivió la crisis de la conciencia europea(56).

"Nin un Congreso Pedagóxico, nin uns Xogos Froraes teñen tanto prestixio."(pág.167).

Por detrás del ateneísmo se yergue la figura de Ortega y Gasset, durante mucho tiempo blanco de su agresiva ironía.

"O dr. Andrade estaba suscrito á Revista de Occidente. Non era vulgar."(pág.162).

Se pone en solfa el utilitarismo científico de espíritu dieciochesco. Así, en el Ateneo de Oria se inaugura con cinco conferencias sobre el sistema métrico decimal, y proyecta películas sobre

"a cría do verme da seda, a fabricación dos chapeus de palla, o sistema do planchado alemán"...(pág.169)

Sus socios cuentan con un notable currículum: la invención de un aparato "pra demostrar a caída dos graves" o "Estudios sociáis encamiñados a restabrecer a armonía entre o Capital e o Traballo".

La crítica humorística del racionalismo no admite concesiones. De ahí que se ridiculizase cualquier intento de armonización de teorías opuestas. Apoyándose en la contingencia de las leyes naturales, un chaval de Oria, estudiante de Filosofía, es el único en oponerse a la idea de "vivir científicamente". Los partidarios del consorcio armónico entre tradición y modernidad apoyan esta idea. D. Feliciano, su creador, pagará por ello con su aventura de la natación, ante los ojos de D. Felisindo, el anticuario temeroso de la utilidad de su profesión, que en el fondo de su alma también...

..."acariñaba unha vagorosa espranza na continxencia das leis naturais." (p.172).

La conclusión es clara, y el capítulo IV la pone de manifiesto. Como en el proceso esperpentizador de Valle Inclán, el autor de Og europeus en Abrantes quiere reflejar la deformada imitación que de la realidad europea ofrece la Península Ibérica.

"O apéndice chamado Penínsua Ibérica, arredado de Europa por cinco séculos de cultura, pertence espiritualmente ao Sahara.

(...) Non embargante, niste deserto hai algúns oasis, e un distes oasis é o Ateneo de Oria. No Ateneo de Oria penetróu a corrente central do pensamento europeu." (pág.167).

A este tipo de colonización se refiere la obra, con sus términos "inmigración europea", "Colonia de Abrantes" y "colonos" -semas con doble carga inofensiva y crítica-. En este sentido habla Carballo Calero de la posibilidad de emparentarla con Los trabajos de Pío Cid de Ganivet. Pero quedan muy lejos aquellas novelas sobre el desastre del colonialismo español de fin de siglo. Esta clase de colonización es distinta, o al menos, se puede decir que es solamente cultural.

- Abrantes o la desmitificación de la aldea.

Encontramos en la novela el contrapunto de A Coutada, y de la idealización de lo rústico. Si bien Abrantes "nin é aldea, nin é vila, nin é cibdade" (Pág.159), deja constancia de su rusticidad.

Los de la ciudad la incluyen en el "ermo espiritual" que conviene roturar. El dr. Andrade se precia de conocer "a vida rutinaria dos labregos" (p.173) y lanza un discurso acerca "da iñorancia e do fanatismo que ateigan os miolos das probes xentes ás que non chegan as portentosas luces da Cencia Moderna" (p.173).

Ya conocemos a los ciudadanos de Oria fundadores del Ateneo. El cuadro absurdo que forman estos intelectuales urbanos se completa con los que pasan a integrar las filas de la institución:

"Todos los militares retirados que había en Oria, moitos rapaces do Istituto e algúns membros da Cámara de Comercio fixéronse socios." (p.168).

Podría entonces aparecer Abrantes como término antitético de la capital, pero nada más lejos en el mundo de la novela. Abrantes responde a la imagen de un desierto; y sus habitantes, que el inventario descriptivo divide socialmente en tres clases:

"(...) a alta é o médico; a media, o xefe de estación e o cabo da Guardia Civil, e a baixa todos os demais."(p.160).

son tachados de animales en más de una ocasión:

"Tocantes á poboación humana, anque axiña coñece ún a todos non se pode calcular ben o número de almas." (p.160).

-La utilización del castellano. Otros registros.

D.Feliciano es el presidente del Ateneo. No sólo su prestigio científico gana el respeto de los demás. Impone sobre todo porque se expresa en un castellano pomposo y refinado:

"A consecuencia de la infección gripal que padecí el pasado otoño, me quedó una afección gastro-intestinal, con un dolor que, localizándose en el intestino delgado, ejerce presión sobre la vejiga y estimula la secreción urinaria."(p.174).

D. Feliciano es como el diablo que se presenta ante los paisanos gallegos vestido de señorito y hablando castellano (57). El uso despectivo de esta etiqueta tiene orígenes socio-políticos que lo justifican. Y el autor sabe utilizarlo en su justa medida.

La novela se plaga de expresiones y términos científicos de corriente uso intelectual en esa época. Se suman a las intenciones aludidas y ayudan a crear el ambiente necesario.

Otros registros, como el oratorio, añaden algo a la comicidad: el discurso del dr.Andrade con que se abre el capítulo VI es un ejemplo de ello. Después de pronunciarlo, el doctor hace una simple pregunta: "¿Por qué non se animan vostedes a vir a Abrantes iste vran?", que el narrador se apresura a comentar retomando el tono solemne y enfático de las palabras anteriores:

"Os meirandes acontecementos, os feitos chamados a trocar a face dos pobos,..." (p.173).

El estilo de Vicente Risco en la narración literaria va tomando cuerpo en esta novela, antes de asentarse definitivamente en Q Porco de pé. Es decir, va tomando cuerpo aquello por lo que mejor se caracterizaría: la reiteración y los enlaces, instrumentos de ligazón interna de la obra literaria, como ya hemos dicho más arriba. En Os Europeos en Abrantes tan sólo se perfilarían. Pero sus efectos son inmediatos, y gracias a ellos la impresión de unidad (a pesar de tratarse de una obra incompleta) es bastante notable. No hay secretos en este recurso de trabazón interna: se realiza por medio de anáforas y catáforas frecuentes, que por lo común, cierran un capítulo o un párrafo. Al principio del apartado presentábamos un ejemplo. Otro lo ofrece el final del segundo capítulo:

"E el? (...) el estaría destinaído a ver o trunfo da cencia dende lonxe (...), sen publicar unha memoria, dar un curso de conferencias?" (p.164).

Se trata de una pregunta retórica en estilo indirecto libre, y, como cierre, una anáfora recolectora:

"Veleiquí a traxedia secreta do dr.Andrade" (p.164).

También se encuentra la anáfora o repetición de uno o más elementos al comienzo de la oración o el sintagma:

"era o único estrano, o único anormal, o único que en Abrantes estaba ceibe de toda vulgaridade, o único realmente espritual que alí había." (p.165).

"Era un fakir, era o Pappus da sua especie, (...). Era o hipocamaleón, era unha ilusión, era un soño feito ósos." (p.166).

Para llegar, por último, a la acumulación enfática en enumeraciones como:

"(...) aos adiantos portentosos da Mecánica, da Eleitricidade, do Magnetismo, da Termoquímica, da Histoloxía, da Aerostática, da Bacterioloxía, da Psicofísica, da Bioquímica e da Termodinámica."

(pp.172-173).

-O Porco de pé.(58)

-Estructura de la novela.

La novela se halla estructurada externamente en secuencias que se advierten por la separación tipográfica de espacios en blanco. Las secuencias se delimitan también mediante ciertos elementos formales: casi siempre hay una frase de apertura (con función catafórica) y, en menos ocasiones, una de cierre (con función anafórica e incluso recolectiva de lo ya dicho) que redondean la secuencia dotándola de autonomía significativa, y desempeñando junto a otros elementos anafóricos y catafóricos situados en otros lugares, una importante función de cohesión dentro de la novela considerada como un todo.

Son las secuencias, finalmente, unidades de contenido claramente perceptibles. En este sentido y entrando ya en lo que sería el análisis de la estructuración interna de O Porco de pé, pueden agruparse las distintas secuencias por la función de su contenido en el desarrollo del relato. Se comprueba así que por regla general las secuencias van trabándose sucesivamente hasta llegar a formar diez grupos. A continuación ofrecemos un esquema de esos grupos de secuencias, en el que quedará indicado el tema de cada uno:

I- (1,2) INTRODUCCION.

El narrador nos anuncia de qué va a tratar su relato y qué se propone con él. Comienza la novela con una frase que compendia el asunto de toda ella y, de paso, la localiza temporalmente. Se expone una teoría sobre el dinero basada en la alquimia.

II-(3,4) PRESENTACION DEL PERSONAJE PRINCIPAL: D.CELIDONIO.

III-(5,6,7,8,9) ASCENSION SOCIAL.

De cómo D. Celidonio asciende de la nada a la cumbre social. Es una carrera fulgurante y nadie le detiene.

IV- (10,11,12,13) D.CELIDONIO PASA LA PRUEBA de su consagración definitiva: viaja a Madrid. Pero una enfermedad manifiesta la grave crisis que está atravesando. Paradójicamente, pues se encuentra en lo más alto, empiezan sus problemas.

V- (14,15,16) APARICION DEL ANTAGONISTA: el Dr. Alveiros, que logra la curación de D. Celidonio. Se expone una "teoría fisiognómica" que explica el título de la novela.

VI-(17) RECESO O DESCANSO EN LA HISTORIA. Presentación de otros personajes. Este descanso cómico se produce después de la exposición de la tercera teoría-clave: la subversión social.

VII- (16,17,18,19,20,21,22,23,24,25,26) EL ENREDO DE LA TRAMA, que coincide con la aparición del demonio.

D.Celidonio sigue pasando apuros, entre el Dr. Alveiros, el Conde y doña Nicasia.

VIII- (27,28,29) CORTE Y RECAPITULACION.

El enredo desaparece por una causa externa: el golpe de Estado, que constituye la irrupción de un elemento inesperado.

IX- (30,31,32,33) SE REANUDA LA ASCENSION de D.Celidonio hacia el triunfo final.

X-(34,35,36) ALVEIROS SE RESISTE, pero termina rindiéndose y se une al homenaje a O Porco de pé.

Resumiendo: mediada la novela aparece una única secuencia formando un apartado o tramo en el relato (59). El tramo más extenso es el que contiene el enredo político y está compuesto de once secuencias. Los demás constan de dos, tres, cuatro o cinco unidades.

Observemos que los dos primeros grupos constan ambos de dos secuencias y funcionan como introducción: el primero nos da resumido el asunto entero de la novela, su localización temporal y el propósito de la narración. Centra el personaje de D.Celidonio como protagonista y menciona de paso a su antagonista, el Dr.Alveiros. Se anuncian "otras cosas que ya se verán". Se expone la teoría alquímica sobre el dinero del "Solve y Coagula", que ambos personajes encarnan.

El segundo nos explica el personaje principal. Dos muertes y una boda señalan el comienzo de la ascensión social de D. Celidonio: progresa como comerciante, la Política le atrae a su reinado y termina siendo "Fuerza Viva" de la ciudad. Pero nada de esto habría tenido lugar si no hubiera existido su maestro y suegro D.Baldomero, cuya carrera económica queda reseñada como anuncio de lo que será la de D.Celidonio.

El viaje a Madrid es su prueba de fuego. El motivo es lo de menos. Va conducido allí a cumplir su primera misión como "Fuerza Viva". Su guía será el "ingeniero", que le hará recorrer diversas

estaciones. Don Celidonio no puede soportar tantas experiencias y acaba muy enfermo. Aquí se inserta el magnífico pasaje onírico de D. Celidonio.

El antagonista aparece para salvar a D.Celidonio de una enfermedad al parecer incurable. Alveiros trae su currículum científico, su merecida fama,... El título de la novela cobra significado cuando el médico aclara el enigma de la constitución fisiognómica de D.Celidonio.

Amor, celos, venganza, ambición de poder, manejos políticos, enfrentamientos pseudo-ideológicos, lujuria y deseo de lucro tejen los hilos que enredan a unos personajes con otros. Alveiros conoce al demonio. D.Celidonio, por su parte, lo vuelve a pasar muy mal.

Lo imprevisto corta el desarrollo de la narración. Algunos personajes desaparecen. Queda solo D.Celidonio con sus emociones. El narrador nos ofrece una recapitulación de las penalidades sufridas por el personaje.

La salida de la tensión llega por fin: se reanuda el ascenso social de D.Celidonio. Su carrera ya no conoce obstáculos. Se le organiza un gran homenaje popular. Crece de nuevo la tensión narrativa.

Como contraste aparece la situación del antagonista. Trata de huir, pero acaba sucumbiendo ante D.Celidonio, ante los lectores, ante el narrador mismo.

En un recorrido por las sucesivas secuencias hallemos las siguientes frases de apertura, completadas algunas de ellas por referencias anafóricas o frases donde se explicita la recapitulación o el resultado de lo dicho anteriormente. Ocurre a veces que varias secuencias se relacionan entre sí mediante estas frases de apertura y cierre:

-secuencia nº5 (p.11). "Cando chegou D.Celidonio o seu principal non levaba garabata..."

———>(p.2. Antes de terminar la secuencia). "Foi o modo de poñeren garavata Baldomero e D.Celidonio" (después de la muerte de doña Emerenciana).

-secuencia nº9 (p.20). "D. Celidonio principiou a carreira en calidade de Forza Viva".

———>(p.21, antes de terminar la secuencia). "Nunha destas omidas figurou D.Celidonio"

———>(p.21, al final de la secuencia)—"(...) remataron por nomear unha comisión para que fose a Madrid falar co Ministro de Fomento".

-secuencia nº10 (p.22) "En Madrid, D.Celidonio divertiuse ben".

-secuencia nº11 (p.28) "En Madrid oíu falar moito D.Celidonio dunha cousa, que esa si que era arrepiante: os sindicalistas".—

———>(p.30. Frase de cierre, resultativa de todo lo anterior) "Don Celidonio amuouse tanto para o enxeñeiro, que case chegou a esquence-los seus servicios proxenéticos" (pues el ingeniero da la razón a los obreros).

-secuencia nº14 (p.37) "Vírono moitos médicos, e coma se nada. Por fin chamaronó Dr. Alveiros".

-secuencia nº16 (p.41) "Cando chegou o Dr. Alveiros, D.Celidonio tiña corenta grados e non daba tino cando lle falaban".
—————> (p.43). Frase resultativa, de cierre) "E salvouno".

-secuencia nº18 (p.55) Empieza con una frase que reanuda el relato, tras un descanso: "E aínda pasaron máis cousas". Pero la auténtica frase de apertura es: "Veu o Conde, e foi parar á casa de D.Celidonio; nada menos que o Conde."
—————> (Frase de cierre, que ofrece la recapitulación de tanto ascenso social) "Daqueles días data unha mellora importante na casa de D. Celidonio: o cuarto de baño".

-secuencia nº19 (p.56). "Un día chegou o demo de visita cas do doutor Alveiros".
—————> Aquí se unen dos secuencias que en rigor deberían formar una sola. Se separan en medio de la descripción del demonio.
—————> (p.60. Frase de cierre) "Foise o demo".

-secuencia nº21. Enlaza con la anterior mediante las palabras del narrador ahora omnisciente, que cuenta lo que el diablo hizo y calló a Alveiros. No hay, pues, una auténtica frase de apertura. Como cierre aparece una frase que apunta a la siguiente secuencia catafóricamente: (p.63) "Cando estaban no mellor, o díaño mostrou o rabo".

Se ve de este modo cómo el mecanismo no es tan sencillo como aparentemente se presenta. El de estas últimas secuencias mencionadas sería un buen ejemplo de entrelazamiento. La frase de cierre total se encontraría más adelante. En este ejemplo la frase se convierte en un auténtico romance donde se anuncia la venganza

de Alveiros que, de un modo más prosaico, quedó expuesta un poco antes: (p.67)"-El roubar, rouboume a moza; mais polo menos o artículo 29, ¡revéntollo!".

-secuencia nº29 (p.84). "Para o outro día sóubose a nova: o golpe de Estado do 13 de Setembro". No hay frase de cierre.

-secuencia nº30. No hay apertura, pero sí una frase de cierre que anuncia los hechos futuros que vendrán a confirmar las esperanzas de D. Celidonio (p.86): "Tiña razón".

-secuencia nº33 (p.98). Termina con una frase conclusiva. "Hai que honrar ós ricos. Hai que honrar a don Celidonio".

-secuencia nº34 (p.99). Se inicia, enlazando con la anterior, con la frase: "E honrouse a D.Celidonio". Función doble: anáfora y anuncio de las honras que a continuación se detallarán.

Este juego de enlaces anafóricos y catafóricos queda ahora reseñado a propósito del análisis de la disposición de las secuencias de la novela. Más adelante tendremos ocasión de comprobar con algunas referencias más cómo esta habilidad de construcción novelística constituye uno de los rasgos de estilo más característicos de Vicente Risco.

Dejando paso a un análisis más exhaustivo de la estructura interna de O Porco de pé, vamos a dar cuenta ahora de otros elementos de cohesión textual existentes en ella:

1) El principal es el avance de la ascensión. En el esquema anterior puede verse su desarrollo digamos superficial. Pero atendamos ahora al ritmo que ese movimiento ascensional sigue, qué

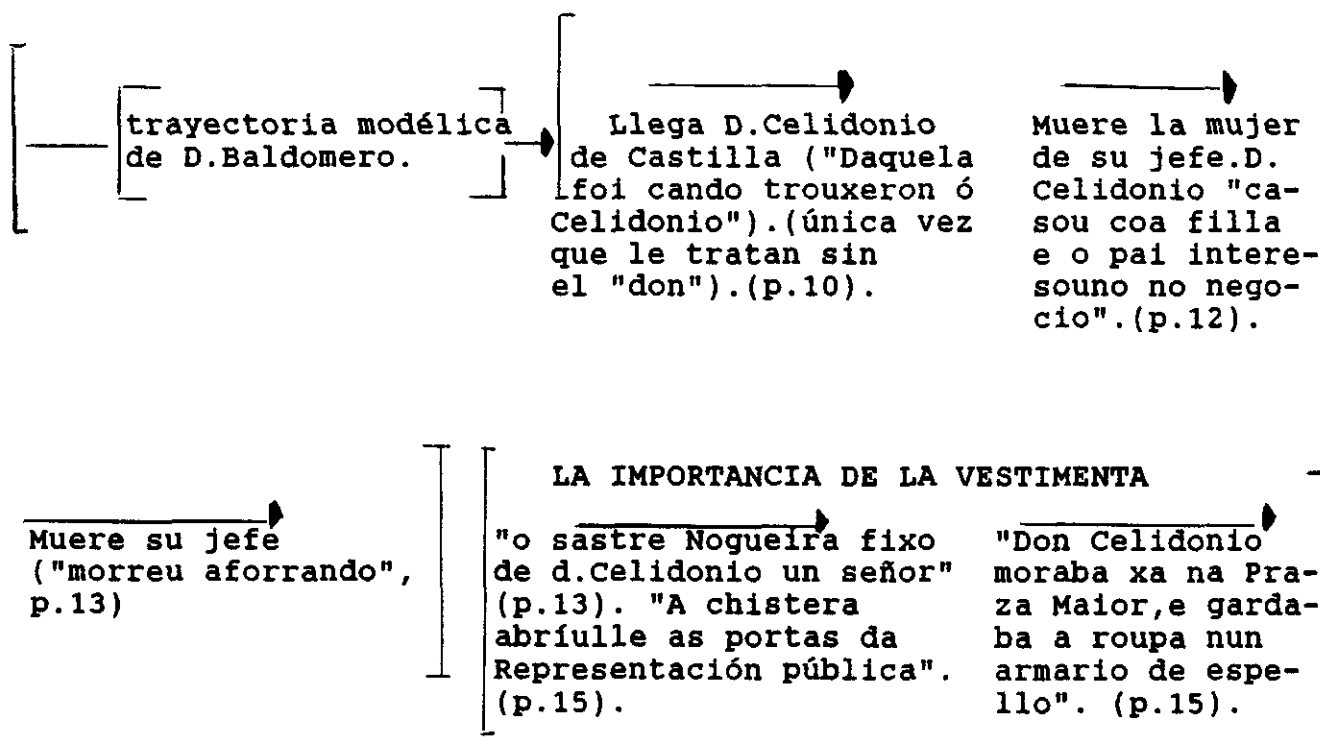
puntos de máxima altura alcanza y qué caídas ocasionales experimenta. Sería éste el tronco medular de la narración, con el paralelo descenso del Dr.Alveiros.

Cuando la novela se inicia (en las dos primeras secuencias), el narrador parte de la presentación de los hechos consumados. Así pues, trata al personaje de "Don" y seguirá haciéndolo cuando nos retrotraiga a los humildísimos orígenes del protagonista. La narración de estos orígenes se interrumpe nada más empezada para dar cuenta de la rápida carrera de su maestro D.Baldomero.

INTRODUCCION

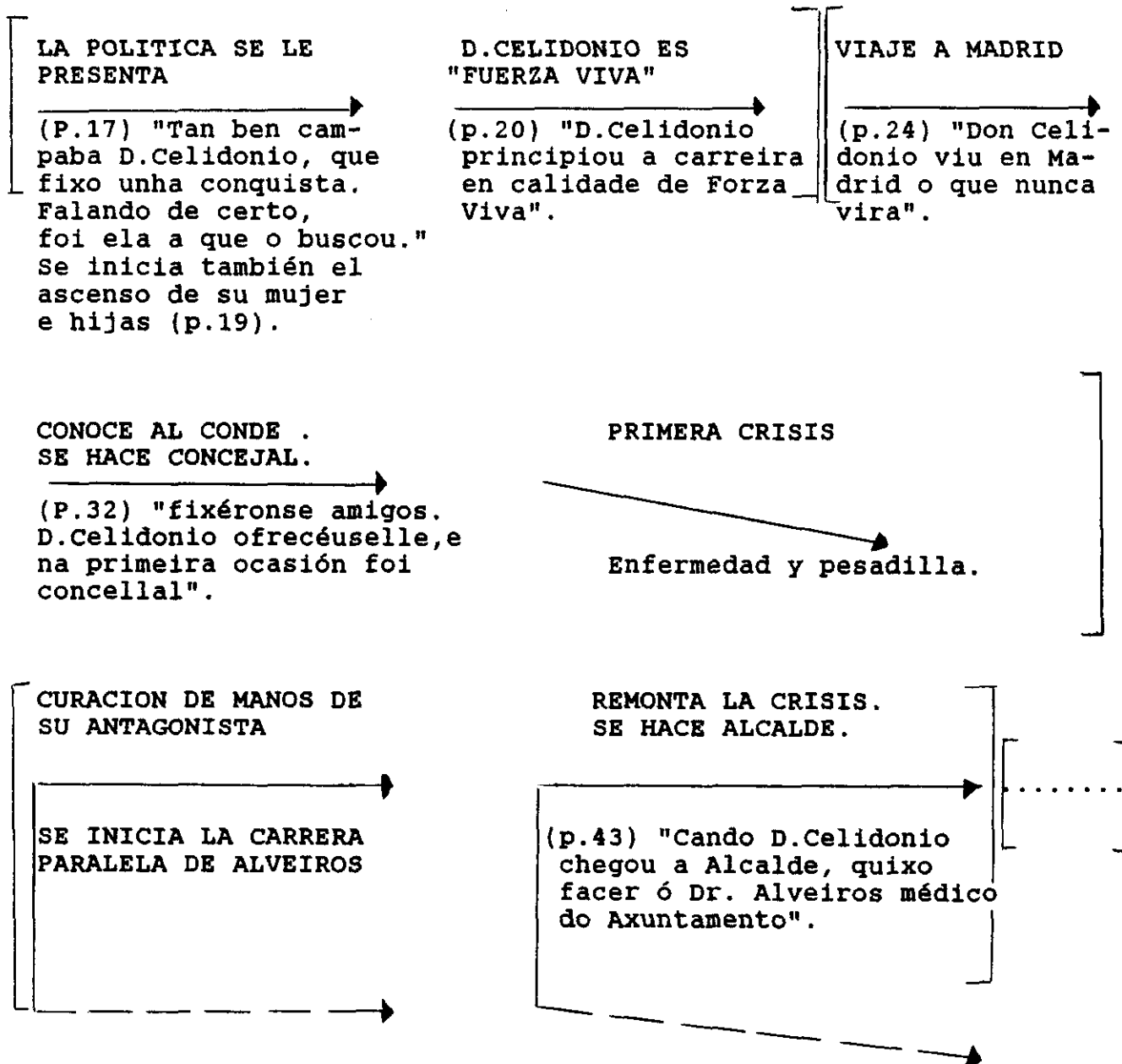
LA PREHISTORIA

LA BUENA SUERTE



D. Celidonio es llamado de Castilla para trabajar con D.Baldomero, que a fuerza de sacrificio ha logrado reunir un notable capitalillo (p.9, "a poder de pasar fame, puxo unha

tenda"). Aquí comienza la carrera ascensional del protagonista, carrera que veremos jalonada de una serie de escalones y caídas momentáneas hasta alcanzar el cénit final. Comienza exactamente con dos muertes y una boda. Más adelante, en la secuencia nº16, su mujer, que ha heredado la agresividad de la suegra, le recuerda su salto social: "¿Quen es ti, que se non chegas casar comigo estabas arestora lambendo os sabañóns tralo mostrador? ¡Quen te fixo "caballero", se non foron os cartiños do meu pai, sinvergonza!"(p.77). No es éste, como veremos, el único ejemplo de recurrencia en el relato.



VISITA DEL CONDE

"Daquela, a casa de D.Celidonio estaba moi ben posta e alaxada xa." (p.55). "Daqueles días data unha mellora importante na casa de D.Celidonio: o cuarto de baño". (p.56).

EL DEMONIO = LA CONCIENCIA DE ALVEIROS LE EMPUJA HACIA EL MUNDO DE D.CELIDONIO.

(p.56). "Un día chegou o demo de visita cas do doutor Alveiros".

SEGUNDA CRISIS

MOTIVADA POR
TRES
SUCESOS

LOS PASOS DE ESTA SEGUNDA CRISIS:

A) ALVEIROS DESAFIA A D.CELIDONIO EN SU PROPIO TERRENO.

"_Señor D.Celidonio -respondeu- trato feito: Vde. cáseme coa súa filla Celidonia, e eu retiro a candidatura. Agora Vde. é quen ten que responder. Doulle tres días." (p.74).

(La flecha indica, a pesar de señalar el éxito de Alveiros, un descenso al "mundo vulgar", según los antiguos principios de este personaje.)

B) BRONCA DE NICASIA.

(Hay elementos anafóricos que enlazan esta secuencia con los orígenes).

Alveiros ha conseguido parte de su propósito: el hijo del Conde ha plantado a Celidonia.

C) EL CONDE LE PIDE DINERO.

ALVEIROS ESTA CONSIGUIENDO UN IMPORTANTE EXITO POLITICO.

---CORTE VIOLENTO, por causa externa: el golpe de Estado---

/...../

-RECAPITULACION

(p.86) "Dende a súa viaxe a Madrid, viñeran para D.Celidonio eses días de proba que a vida somete ós grandes caracteres".

-SE REANUDA SU CARRERA, ya sin obstáculos.

(p.91) "Don Celidonio volveu segui-lo "cursus honorum". Volveu ó concello e volveu ser Alcalde."

-RAPIDO ASCENSO HACIA LA GLORIA FINAL:

a) LE LLAMAN PARA LA CONSTITUCION DE LA "XUNTANZA CIUDADANA".

(p.88) "Cando D.Celidonio recibiu o Besalamano..."

ALVEIROS HA DESAPARECIDO DE LA NARRACION DESDE EL GOLPE.
/...../

b) LA TERTULIA DEL "NOVELTY" ACLAMA A D.CELIDONIO.

(p.93) "Os méritos de D. Celidonio eran xa recoñecidos ata na tertulia do Novelty."

INDIRECTAMENTE SE ALUDE AL DESCENSO DE ALVEIROS, hasta entonces tertuliano del "Novelty".

c) CLAMOROSO HOMENAJE POPULAR.

(p.99) "E honrouse a D.Celidonio"
(p.110) "Iniciouse unha suscripción pra lle regala-lo uniforme de Xefe Superior de Administración, as insignas da Cruz de Alfonso XII e un bastón de mando."

SILENCIOSA OPOSICION de Alveiros a toda la ciudad, a pesar de los varios requerimientos de que es objeto.

FINAL: La figura de D.Celidonio se hace omnipresente.

(p.110) "A vida colectiva da cidade desaparecía baixo a vida individual de D.Celidonio."

ALVEIROS TRATA DE HUIR EN VANO.

(p.126) "A triunfal omnipresencia de D.Celidonio non quería deixar ó Dr. Alveiros".

Se unen sus destinos: ALVEIROS SUCUMBE FINALMENTE.
Resultado: arde como un símbolo espiritual de la ciudad, la Biblioteca Municipal.



(p.133) "O Dr.Alveiros sentía que o seu reino volvía ser deste mundo".

Dentro del desarrollo ascensional de D.Celidonio en que la novela está basada, hay puntos de altura máxima y bajones considerables, como hemos podido ver. Los momentos de caída más grave se encuentran a partir de la secuencia nº13 (la enfermedad), hasta la secuencia nº16, y en la secuencia nº30 (miedo a las represalias políticas tras el golpe de Estado y la huida del Conde). Observemos que después de cada una de estas secuencias se produce en el curso de la novela un remanso o paréntesis:

a) En el primer paso, para dar entrada a una secuencia que nos distrae de la tensión de la historia. Es una de las más largas , y su función es exclusivamente la de entretener al lector antes de ofrecer el embrollo central del relato. Se trata de una galería de personajes curiosos que vienen revoloteando a lo largo de toda la novela sin tener parte decisiva en su historia. Su función sería muy semejante, salvando las distancias, a la de esos relatos insertos en una novela larga, tal y como tiene lugar en el ejemplo más conocido: El Quijote.

b) En el segundo caso, ya muy cerca de la apoteosis final, el desarrollo lineal queda cortado por una secuencia que ofrece recapitulación de las penalidades sufridas por D.Celidonio desde el viaje a Madrid. Este parón se hace necesario para retomar luego la subida hacia el momento de clímax final.

-Más sobre su estructura interna: los tres ejes discursivos.

O Porco de pé apenas nos ofrece una narración lo mínimamente extensa para que pueda alcanzar la longitud, no ya de una novela, sino tan siquiera de un cuento clásico. Tal y como la novela se

presenta a lo largo de nuestro siglo, este hecho no constituye en absoluto un impedimento para su inclusión en el género narrativo sin contornos definidos en el que la novela se ha convertido. La explicación es que en O Porco de pé, junto a descripciones, diálogos y monólogos de los personajes, hay un predominio total del elemento discursivo: la teorización, la reflexión, la digresión o como quiera que llamemos a ese tipo de escrito. No es de extrañar, pues, que sobre ese elemento discursivo se apoye también la estructuración interna de la novela.

Pueden observarse tres ejes discursivos alrededor de los cuales gira, por así decirlo, el sentido interno de la historia. Son tres teorías, a cada cual más disparatada, las que sustentan dicho sentido. Su importancia es tal, que a partir de ellas se crea ese mundo de ficción destinado a ilustrarlas, que constituye la obra de Risco.

1) En el primer tramo (1ª y 2ª secuencias) se expone la teoría del "Solve" y "Coagula" aplicada a la capacidad de repulsión o de atracción, respectivamente, que alguien, en este caso el Dr.Alveiros y D.Celidonio, puede tener con respecto al dinero.

El dinero es el quid de la cuestión, y a tal punto llega a ser la clave de la ascensión del protagonista y la obsesión del narrador, que hay una secuencia entera -la nº33- destinada a dar cuenta de la doctrina titulada "Senso reverencial do Diñeiro". Esta digresión es la más prolija de toda la obra. La secuencia ofrece, por su parte, una relajación en la tensión de la historia, antes de entrar en la apoteosis final: Don Celidonio acaba de recuperar su situación de "Fuerza Viva" de la ciudad, y ésta se apresura a homenajearle. La teoría sobre el "Senso Reverencial do Diñeiro" sirve de preparación al homenaje. De hecho, su exposición se

cierra con unas palabras en las que se concluye anunciando, al mismo tiempo, el paso a la siguiente secuencia:

"Hai que honrar ós ricos. Hai que honrar a don Celidonio".

2) En la secuencia nº16, donde se narra la curación de D.celidonio y se cierra la primera fase de su carrera social, encontramos una teoría que aclara el sentido del título O Porco de pé. Don Celidonio sufre o disfruta, según se mire, de una doble naturaleza: es hombre y es cerdo. No se sabe qué fue primero. La naturaleza humana, ayudada por ciertos factores de la historia contemporánea, se impone a la segunda -se desconoce por cuánto tiempo-. El autor juega intencionadamente con esa doble naturaleza que le permite convertir una fácil metáfora en todo un símbolo del mundo actual, denigrado en esta novela.

3) El tercer eje discursivo nos explica la situación de los personajes en el plano social de la ciudad y la ascensión misma de D.Celidonio. Y es que la novela, como nos decía el narrador al comienzo, nos va a ofrecer una vida, la de "o porco de pé", como ejemplo de las transformaciones sociales traídas por el paso de los años:

"Deste xeito veréde-lo que vai de tempos a tempos" (p.7).

Se nos comunica, con verdadero dolor, que el linaje, la alcurnia, la nobleza, han sido suplantados por la "Razón Social":

"Na cidade rural e fidalga, había moito tempo que baixaran os Señores da executoria e subiran os políticos e os empregados; agora baixaban os empregados e subían os tendeiros. Os fillos dos fidalgos apuntábanse nas inmensas hostes dos "horteras" que papaban a vida enteira da terra aquela..." (p.43).

La exposición de la teoría de la "subversión social" se encuentra en el paréntesis, dentro de la progresión de la trama, que representa la secuencia nº17, y abre la galería de los

personajes "sobrevivientes do Pasado" (p.53), reliquias con que la ciudad tiene a bien adornarse.

-Los personajes en O Porco de pé.

Esta es una novela sobre la vida de un personaje, D. Celidonio, el cerdo que llega a erguirse sobre sus dos patas. También nos cuenta la vida de su "antitético antagonista", expresión redundante con la que se designa al Dr. Alveiros. Con toda seguridad, como nos expone la secuencia nº 23, podríamos ver en el Dr. Alveiros al "outro", es decir, al elemento contrario, necesario para componer el equilibrio universal junto a D. Celidonio.

Os outros (en el contexto de la secuencia, "os outros" son los oponentes políticos en un período electoral):

"(...) responden ó principio universal do antagonismo representado no binario cabalístico: o antagonismo simétrico das forzas que, non podéndose manifestar forza ningunha sen a súa contraria, compoñe o equilibrio da vida universal".(p.69).

Héroe y antihéroe, pues, como aparecen en los relatos folklóricos, discurren en la novela formando trayectorias dependientes y opuestas en lo fundamental, hasta quedar fundidas en síntesis con la apoteosis final.

Ocupémonos primero de D. Celidonio. Como ya se sabe, el secreto o clave de este personaje es su doble naturaleza. Durante la primera parte de su vida, D. Celidonio es un cerdo. El narrador nos deja constancia de ello en el primer párrafo de la secuencia nº1: "Na postguerra, D. Celidonio ascendeu de porco a marrán e chegou a Alcalde".

Pero como la atención del lector queda prendida del juego entre las palabras "porco" y "marrán", flota en el ambiente la ambigüedad de la intención con que estos sinónimos aparecen: se diría que

"marrán" es más que "porco", en un sentido moral que la práctica política confiere. Averiguaremos después que "porco" está empleado en su primera y genuina acepción, y tan sólo "marrán" se convierte en un calificativo moral peyorativo, del que más adelante conoceremos a su vez otro sinónimo: "filisteo".

D. Celidonio nace, pues, "porco" con apariencia humana. Toda su descripción remite a las características del cerdo una vez muerto y a disposición de la gastronomía: unto, jamón, chorizo, zorza, dan consistencia a su retrato completo, es decir, a su descripción tanto física como moral. El rasgo más sobresaliente, constantemente repetido, y la impresión general que da el todo D. Celidonio será la grasa, el lardo rezumante y pringoso. Incluso los efluvios de su ser, las "corrientes" vitales y su mismo carácter se materializarán en grasa. Así, su "idilio" con Doña Nicasia viene a ser algo espeso y grasiento como el tocino:

"Debeu ser un idilio, (...), enfouzado, farturento e espeso, que se podería cortar con coitelo coma o touciño, e pesar pola libra galega".(p.12).

Estos rasgos personales no desaparecerán a pesar de su conversión en hombre. Pero será algo progresivo esta conversión, como la frase siguiente nos da a entender tan expresivamente:

"Cando come, aínda fau clape, coma os porcos na maseira, mais xa non come cos dedos, nin lambe o prato nos convites".(p.13).

El dinero y la política le transforman por dentro, pero es la ropa lo que le cambia por fuera. Cuando su sastre le viste de hombre burgués su naturaleza se humaniza. Hay algo de fantástico en la intervención del sastre. Comprobaremos después que la costurera no tiene tales poderes para transformar a su señora Dña Nicasia. Y es el sastre el que le dota de chistera, un objeto, este sí absolutamente mágico, del que D. Celidonio extraerá sus primeras

ideas:

"Unha chistera, semella que non ten nada dentro, dádesella a un deses prestidixitadores ou ilusionistas (...) e principia a tirar dela fitas de cores, ovos, pombas (...) Mais iso non vale ren: o que ninguén pensa é que unha chistera tamén leva dentro ideas(...)" (p.13).

La ropa, por un lado, y la casa que habita, por otro, son síntomas de abundancia y bienestar social en una comunidad provinciana de costumbres miméticas. La clase burguesa se ha cuidado mucho de que estas adquisiciones emblemáticas estén a la vista de todos, hablando a los ojos de los demás lo que la boca también propaga. En el relato acelerado de la ascensión de D. Baldomero conocemos los constantes cambios de casa y tienda, en alquiler o propiedad, a los que se lanza el principal de Don Celidonio en frenética carrera. Servirá de prelude al repaso que en la novela se hace de los "progresos" en la vestimenta, el mobiliario y la vivienda del protagonista y su familia. Las repetidas referencias a dichos progresos nos obligan a subrayar su importancia en la novela, como auténticos hitos que marcan su ascensión.

De cómo el traje dio al traste con el cerdo hortera que era D. Celidonio ya hemos visto lo suficiente. Antes de llegar a ese momento sublime, hemos conocido a D. Baldomero y a D. Celidonio vestidos de tenderos:

"Cando chegou D. Celidonio o seu principal non levaba garabata (...) principal e mancebo levaban a longa blusa azul do seu mester (...)" (p.11).

El detalle de la corbata se hace saber porque se la terminarán poniendo a la fuerza y por motivos luctuosos: la muerte de Da Emerenciana.

"Foi o modo de poñeren garavata Baldomero e D. Celidonio".

El traje, como símbolo, encuentra su más alta representación en la entrega que el Concello en nombre de la ciudad toda hace a D. Celidonio, en el acto de glorificación final, de un uniforme. D. Celidonio, aunque con bastantes apuros, llega a vestir el traje que le consagra como divinidad de su tiempo, de su mundo, completado con los atributos del poder. Veamos el acto en que cinco empleados del Concello aparecen portando los símbolos:

"(...), un o Uniforme de Xefe Superior de Administración moi ben dobradiño, co tricornio enriba, outro a Cruz de Alfonso XII, outro o Bastón de Mando, outro o Pergamiño adicatorio, e outro o Albúm coas firmas (...)" (p.106).

En lo que respecta a la casa, D. Celidonio alcanzará muy pronto la meta final, que es vivir en la Plaza Mayor, muy cerca, como sabremos después, de la ilustre casa de Alveiros:

"Don Celidonio moraba xa na Praza Maior, e gardaba a roupa nun armario de espello." (p.15).

El acondicionamiento de la casa es el paso siguiente en la escalada. Llega el Conde desde Madrid y se hospeda en casa de D. Celidonio:

"Daquela, a casa de D. Celidonio estaba moi ben posta e alaxada, xa. Tiña un comedor estilo español, herméticamente pechado, (...)" (p.55).

El comedor español en cuestión se convierte en una fuente de comicidad recurrente, como espacio revestido de solemnidad, en el que el personaje se siente oprimido y minimizado.

La guinda final, meta también en las "mejoras" de la casa, se menciona como broche de esta misma secuencia:

"Daqueles días data unha mellora importante na casa de D, Celidonio: o cuarto de baño" (p.56).

Ya hemos visto cómo las ideas de D. Celidonio salen de la

chistera. Lo cierto es que él ya las producía como "flatulencias" ideológicas, y que lo único que hace la chistera para convertirlas en ideas es actuar como caja de resonancia.

No son las de D. Celidonio ideas individuales, sino "de clase", pues pertenecen al grupo burgués o "filisteo". Tampoco D. Celidonio las piensa como resultado de un adiestramiento de tipo pedagógico, sino que las adquiere por imitación y motivado por sus estados emocionales.

Conoceremos algunas de esas ideas, de contenido sin duda vulgar y estúpido, pero atractivos por la forma en que se exponen. Unas veces es D. Celidonio quien las comunica a través de un estilo indirecto libre imbricado en la narración:

"Cando soubo que os facían os impresores, inda se pasmou máis; moito debían sabe-los impresores para faceren libros que o mesmo falan de comercio, que de política, que de inventos, que de todo, lata de toros! E logo que ata os fan en linguas extranxeiras, en francés, en inglés...ison capaces de facelos en chino!" (p.19).

En otras ocasiones surge su voz clara y directa:

"-Se suprimen ós ricos, despois, ¿quen lles vai pagar ós obreiros? Se se chega a suprimi-lo diñeiro, despois, ¿con que se van merca-las cousas? Se todo é de todos, pode vir un e querer pó-lo meu gabán de peles; ¿e se non lle serve?" (p.30).

Cuando D. Celidonio deja de estar presente -por ejemplo, al pasar la acción a la tertulia del café "Novelty"- el narrador hace que podamos seguir conociendo sus opiniones sobre lo que se habla: algunos personajes son enjuiciados teniendo en cuenta el parecer de D. Celidonio. Así llegamos a saber lo que éste piensa de Fuco Barbeito:

"A D. Celidonio púñanselle os pelos de punta cando lle viñan conta-lo que dixera aquel masón, aquel dinamitero, aquel sindicalista, aquel malfeitor, (...)"(p.52).

O de Restituto Mendes: "obreiro honorario (...), terror de D. Celidonio(...)".

Otras veces no se alude directamente a D. Celidonio, pero el lector tiene la certeza de que, al cabo, la visión del mundo que le ha ofrecido la novela, entre veras y bromas, es la de D. Celidonio y los de su clase(60).

Hay un momento en el transcurso de la novela en que pasan a ser más interesantes las emociones de D. Celidonio que sus ideas. Es cuando el narrador se propone parodiar la novela psicológica, intento que no resultaría fallido

"(...) se a pouca complicación da súa psicoloxía (se refiere claro está, a la de D. Celidonio) non fixese que se fosemos por ese camiño se nos esgotase a materia" (p.84).

Ya se nos ha advertido de la naturaleza de la conciencia de "o porco de pé", a propósito de una referencia a la lucha moral que tiene lugar en la del dr. Alveiros. La de D. Celidonio contrasta con la firme conciencia del doctor:

"Andaba difusa no lardo e non unto, como unha linfa ou flema traslúcida, visgosa, neutra e inerte" (p.61).

Sólo el impacto terrible de los acontecimientos la logran remover y poner en marcha:

"Don Celidonio non comprendeu, mais como oíu falar de conciencia principiou a examina-la súa (...)" (p.90).

En ese examen hará el recuento de las acciones presuntamente inmorales llevadas a cabo a lo largo de su carrera social. Estamos ante la secuencia previa a la apoteosis final. Es un ejercicio de memoria el que realiza D.Celidonio, exculpándose a sí mismo de conductas que los lectores, si no conocían ya, suponían.

Para dar cuerpo al análisis psicológico de los estados

emocionales por los que D.Celidonio va pasando cuando su carrera se tambalea momentáneamente (secuencia nº32) el narrador recurre a indicar sus síntomas físicos, ya que los morales no tienen cabida en D.Celidonio.

Conoceremos su miedo, sorpresa, lujuria, vanidad, autocompasión, gozo extremo,... a través de manifestaciones fisiológicas en las que su especial naturaleza porcina aflora con bastante insistencia. Por ejemplo, cuando visita un burdel en Madrid y contempla la réplica del paraíso de Mahoma:

"D.Celidonio sintiu un arreguizo que lle remexía os untos e non podía revolve-la lingua. D.Celidonio estaba en celo." (p.27).

El dr. Alveiros presencia, después de provocarlo, una de estas explosiones emocionales:

"(...) baixou ós tombos polas escaleiras abaixo, coma un porco escorrentado polos rapaces, treméndolle o bandullo e dándolle voltas a testa coma un rodicio... O Dr. Alveiros estivo para saír atrás del berrándolle:
-¡Coch!, ¡Coch!" (p.74).

La sucesión de estados emocionales se acelera al llegar a la secuencia, ya referida, de la parodia de la novela psicológica. El narrador remeda cómicamente el lenguaje especializado de los diagnósticos médicos:

"(...) presentáronse os síntomas da ledicia: alento fondo e pausado, normalidade circulatoria, dilatación dos vasos capilares, expansión xeral orgánica con certo aumento de volume, disposición radiada das liñas da face, sorriso satisfeito; o intestino recobrou o funcionamento normal" (p.85).

En suma, la presencia del protagonista es constante y llena la novela entera. El autor sin duda le odia, y le hace padecer trabajos para conseguir sus propósitos, pero su triunfo llega a ser

absoluto. Todo en su entorno contribuye a elevarle al altar de la divinidad moderna, sin que él tome gran parte en la tarea, una vez echado a rodar su sino de filisteo ejemplar. Son los demás, es la ciudad al completo y los "factores coadyuvantes" de los nuevos tiempos lo que empuja a la gloria al "porco de pé". Sin saberlo él, su imagen persigue al antagonista, el Dr.Alveiros, hasta el acoso final. Tal vez esa imagen insistente y agobiante haya sido pergeñada por el mismo diablo que discurre por las páginas de la novela. De ahí las connotaciones mágicas, simbólicas, de que aparece investida:

"(...) figuróuselle que no nicho máis fondo do altar, en lugar do Santo Taumaturgo Padrón da Cidade, D.Celidonio deificado e en coiro, home do diafragma para riba, porco do diafragma para baixo, novo fauno inflado e grotesco, co corno da abundancia na sestra e na destra a vara de Alcalde, recibía a adoración que lle viña rende-la xente toda...

Disgustado daquela ocorrencia involuntaria saíu a catedral(...)" (p.122).

Alveiros vuelve a encontrarse con D.Celidonio en las páginas del periódico local, y, lo que llega a ser más grave para un hombre como él, en la obra de un sabio cabalista alemán, que al azar elige en su biblioteca:

"A triunfal omnipresencia de D.Celidonio non quería deixar ó Dr.Alveiros" (p.126).

El círculo de D.Celidonio lo componen dos tipos de personajes. Por un lado, los integrantes de su familia, y por otro, los individuos que cooperan en su carrera social. De ambas partes recibirá lo necesario para su trayectoria. Si hubiera estado solo, sin estos apoyos, no habría podido hacer nada. Ya hemos dicho que las circunstancias le allanaron el camino, que él como producto de la historia moderna, no hace más que ser conducido por la sociedad

en la que a fuerza de luchar ha quedado instalado, hacia la gloria final.

D.Baldomero es su patrón o "principal". Se convierte en modelo de prosperidad social y económica para D.Celidonio. Llega a ser también su suegro. La familia tarda un tiempo en estar al completo: D.Baldomero no trae a su mujer y a su hija de Castilla hasta que consigue especular con los alquileres de las tiendas y las casas. Más adelante traen a D.Celidonio: Hay en el rápido enriquecimiento de D.Baldomero, como hemos podido ver en el esquema secuencial, una impresión de ansiedad que se refleja en la repetición gradual de expresiones sinonímicas:

1) D.Baldomero solo, a poco de llegar de Castilla, con la venta ambulante, "a poder de pasar fame", puso una tienda. "Despois gañou" con el negocio y compró el agujero en el que vivía. "Logo gañou máis" y se mudó de tienda.

2) D.Baldomero y su familia "a forza de pasar fame" ahorraron y ganaron intereses. "E despois gañaron máis" y compraron la casa en la que vivían y tenían la tienda. "E fóronse achinando" y terminaron con tienda y casa en la Plaza Mayor.

D.Baldomero acabó arruinando a los antiguos tenderos de la ciudad y arrebatándoles sus negocios. Fue la suya una conquista triunfal, también reflejada en la adquisición de nuevo vestuario. Con su mujer y su hija pasea los domingos, y D.Celidonio los acompaña. Todos pertenecen a la misma tribu: proceden de Castilla, de donde han recibido sus sonoros nombres, Emerenciana, Nicasia, Baldomero, Celidonio. Don Celidonio se emparenta con estos personajes también dotados de rasgos bestiales, en el sentido estricto de la palabra. El olor que despiden los delata:

"Os tres cheiraban a bravío, coma as cabras" (p.10).

Doña Emerenciana tiene una presencia fugaz en la novela, pero deja huella de su mal carácter en su hija Doña Nicasia. Esta, cuando se casa con D. Celidonio y le entrega su dote enriqueciéndole, comienza a adquirir, como él, talla de señora. Su primer paso en la mejora no lo da precisamente en el terreno moral:

"De que casara, Nicasia García mellorara de físico no senso de latitude" (p.18).

La mujer y las hijas del matrimonio conocen su propio ascenso parejo al del protagonista. El trampolín será la Política: en ese momento se convierten en esposa e hijas de un personaje público.

Las hijas aprenden retazos de varios registros lingüísticos: el gallego doméstico, el francés de las presentaciones sociales, e incluso la jerga juvenil de origen madrileño. Al colegio de monjas deben el chapurreo en francés, así como el piano y el canto:

"As nenas, polo tanto, estaban en disposición de alternar. Había base para o ascenso." (p.20).

La consagración en la alta sociedad llega por fin:

"A Nicasia chegou a figurar na xunta da Cruz-Roxa e as fillas principiaron a ir ao tennis" (p.43).

El papel de las hijas se limitará, en los sucesivos, al de ser objetos de posible matrimonio. Doña Nicasia es, como madre, la encargada de procurar mayores dignidades sociales para la familia, una vez que la acumulación de dinero ha dejado hace tiempo de constituir un problema para ella. Su hija Emerenciana ha sido destinada a Aser das Airas, hijo y nieto de capitalistas acaudalados de Oria. La otra, Celidonia, le va a dar más problemas. En un principio adjudicada al hijo del Conde, terminará -suponemos- casándose con Alveiros, a quien dará un hijo ilegítimo. De todas

formas Nicasia logrará entroncar con la vieja aristocracia de la villa.

Entre los otros personajes de su entorno destaca la figura del Conde, que utiliza a D.Celidonio y su dinero para afianzar el éxito electoral de su retoño en el distrito de Solveira. Es el prototipo de aristócrata cacique, tan distinto al representado por Alveiros, y mucho más apegado al "mundo moderno".

El personaje del cacique será utilizado por Risco con gran maestría para hacer la caricatura del proceso electoral gallego. El Conde vive en Madrid y visita muy de vez en cuando su distrito gallego. Prepara a su hijo, como sucesor de su lugarteniente, en la práctica electoral, y cuando las cosas se ponen feas tras el golpe de Estado, desaparece sin dejar rastro. Pero antes el lector ha podido conocer su artero modo de discurrir y sus discursos cómicamente redundantes. Quien mejor lo conoce es doña Nicasia, que, llevada por el arretrato contra él y su marido, le califica de "aproveitado lampantín" (p.78).

Otro personaje creado alrededor de D.Celidonio es el ingeniero de la Diputación, que ejerce de guía durante el viaje a Madrid. Reaparecerá después del golpe de Estado, acudiendo junto a figuras tan ambiguas en el juego político como él, para llenar de confusión al ya bastante aturdido D.Celidonio. Su función, en realidad, llega a ser simbólica, pues el viaje de D.Celidonio a Madrid adquiere en la novela ese carácter de iniciación ya comentado. El ingeniero se convierte así en el conductor de D.Celidonio por las estaciones de Madrid, como un Virgilio por el Purgatorio. De igual manera cumple ese papel la gobernanta del burdel madrileño. Esta figura, como la del tan temido Restituto Mendes, representante de la amenazadora clase obrera, persigue a

D.Celidonio en la pesadilla que le sobreviene durante la enfermedad.

No podemos dejar el estudio de los personajes de O Porco de pé sin hacer mención de los concurrentes a la Tertulia del "Novelty", necesarios para mostrar la palpitación de la ciudad y la recepción entre sus habitantes de los acontecimientos narrados. Constituyen un grupo aparte (61), si bien se hallan enredados en la trama de dos modos: o girando alrededor de D.Celidonio, el gran ausente en el café -pues es de él de quien más frecuentemente se habla-:

"Don Celidonio non vai endexamais ó café porque non sabe o que é bo" (p.47).

O bien en el trato directo, aunque distanciado en el fondo, con el dr.Alveiros, que acude al "Novelty" hasta tres veces a lo largo de su jornada, y forma parte de esa tertulia.

¿Quiénes son esos personajes? En la presentación de cada uno de ellos el autor varía la fórmula, pero tienen en común el que por lo general acaban siendo juzgados desde la perspectiva de D.Celidonio. Algunos de ellos, como Aser das Airas, Restituto Mendes y el abogado cojo, han aparecido con antelación, a propósito de la exposición de la teoría del "Solve" y el "Coagula", o de los temores de D.Celidonio hacia los que preconizaban la Revolución. Pero sigamos el orden de aparición en la tertulia:

Aser das Airas es comunista y poeta de vanguardia. Juega al "tennis" con ademanes femeninos y se convertirá en un futuro, y si hay suerte, en yerno de D.Celidonio.

El Dr.Alveiros acostumbra a estar en silencio, y cuando discute, lo hace de modo agrio, como podemos leer en los dos diálogos que mantiene con Aser das Airas sobre asuntos sociales y políticos.

Xoquín Gondulfes es el ideólogo, según parece, de la reunión. Su pensamiento se funda más allá del principio de contradicción, hasta caer en la confusión más absoluta, tal como se expresa en un discurso en el que Risco juega hasta el límite de la comprensión con el oxímoron retórico.

Fuco Barbeito, el abogado cojo y cabreado con todo. En él se resumen todos los resentimientos de clase y de individuo contra la sociedad. Fuco Barbeito se declara enemigo de todo y todo lo ataca con furia, ante el espanto de D.Celidonio.

El pintor de vanguardia. Ni su nombre importa: sólo sabemos que en toda ciudad que se precie debe haber uno, aunque no pinte.

La lista de personajes se completa con un sinfín de especialistas en todo tipo de cosas, enumerados desordenadamente hasta producir saturación de tanta rareza y deseo de regresar a la ordinaria vida de fuera.

Estos personajes, fuera del "Novelty", dejan de poseer la magia que les da el café, el prestigio exótico de la tertulia, y se convierten en seres vulgares e interesados -interesados por D.Celidonio y por las compensaciones de la vida pública-. Mientras están dentro forman grupo compacto, que el narrador exhibe repitiendo una y otra vez su ubicación:

"(...) concurrentes á mesa do fundo do Café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados onde un vai ó mexadeiro" (p.47,etc.).

Sólo Alveiros quiere permanecer indiferente y ajeno a todo. Por eso les hace víctimas de su mal humor. Y es que sólo Alveiros sabe que en el fondo, sus contertulios no son lo que creen ser, sino algo que el narrador transmite con crudeza:

"Estes todos e os outros do principio, do medio e do fin da lista, eran os sobreviventes do Pasado, pálidas pantasma doutro tempo, ánimas en pena, cazadores de musarañas, ollando para os biosbardos e papando a mosca coma pasmóns, lacazáns respetables precisos para o decoro das accións, mantidos coas sobras coma os gatos durmifentos que fan a rosca nos sofás das solteiras vellas e beatas, e que soñaban que estaban creando o Futuro, cando o que facían era estar esquencendo a fala dos viventes que xa lles non dan tino." (p.53).

Y eso son, desde luego, "decoro das accións", en la novela de Q Porco de pé: comparsas que dan personalidad, aunque marginal en cierto modo, a la ciudad. Desocupados graciosos a los ojos de los que pertenecen al mundo en el que se mueve D.Celidonio. Genios de lo inútil a quienes Risco se sintió unido: Por eso quiso rendirles este pequeño homenaje literario. El mal trato a que les somete no deja de mostrar un guiño cariñoso y nos trae al recuerdo los personajes del Ateneo de Oria, de Os Europeos en Abrantes, si bien en éstos descargó los ataques ideológicos y viscerales más profundos. A fin de cuentas tampoco se salvan los del "Novelty": a la hora de rendir homenaje a D.Celidonio se suman al resto de la ciudad tras justificar su adhesión mediante la teoría de Gondulfes conocida con el nombre de "Senso Reverencial do Diñeiro", y extraída del pensamiento de Ramiro de Maeztu:

"Os méritos de D.Celidonio eran xa recoñecidos ata na tertulia so Novelty, na mesa do fondo, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadeiro. Alí louvaban a D.Celidonio, ante o mudo silencio do Dr.Alveiros, que representaba, na alquimia social, o principio oposto ó que con don Celidonio triunfaba." (p.93).

Pasemos ahora a tratar del único personaje que se encuentra fuera de este círculo de D.Celidonio: el dr.Alveiros.

Don Celidonio no sería nada en la novela sin su antagonista, tal como nos advierte el narrador al iniciar el relato. Lo cierto es

que le vemos adquirir talla de protagonista en el momento mismo en que surge su oponente: el simpático dr.Alveiros, que ya Vicente Risco nos había presentado en su novela anterior Do caso que lle acontecéu ao Dr.Alveiros y que al parecer protagonizaría otra novela que nunca llegó a publicarse (62). Antes de ofrecernos su descripción se mencionan sus hazañas anteriores y las consecuencias que siguieron y que el lector de Risco desconocía. Hay un dato imprescindible para seguir la trayectoria de Alveiros y que el narrador adelanta en cuanto puede: la ruina económica en la que Alveiros cae tras su famoso viaje a Brasil. La falta de dinero vuelve a ser en el personaje la motivación principal de su comportamiento y decisiones. Pero abandonemos estas referencias "intertextuales" surgidas a propósito de la aparición de Alveiros en la novela y vayamos a fijarnos en el momento en que el personaje irrumpe en la narración: D.Celidonio está formado ya tras una carrera ascensional en la que consigue emular a su "suegro y principal", y sufre su primera crisis después de la experiencia madrileña. Alveiros aparece en ese instante como salvador, pues ningún médico entiende la enfermedad de D.Celidonio. Se convierte así en coadyuvante de la ascensión del protagonista, quien le queda a partir de ese día eternamente agradecido.

Ambos personajes se enfrentarán más tarde, no como cabría esperar, por motivos ideológicos o sociales, o de carácter... ya que Alveiros es un sabio en las nubes y sabe que D.Celidonio es un filisteo que lucha con su naturaleza porcina. El motivo del enfrentamiento es muy otro, indigno en verdad de una novela de asunto serio, más propio de la parodia grotesca o del esperpento valleincliniano: los celos de Alveiros, que ha quedado prendado de la hija del filisteo, entre otras cosas, por su posible dote. Esa

es la chispa que hace brotar el deseo de venganza social en Alveiros, lo que le empuja al mundo degradante del que hasta ahora había quedado al margen. Alveiros, como es natural, terminará accediendo a formar parte del mundo de su oponente.

La fusión entre los contrarios Don Celidonio-Dr.Alveiros se producirá al final, y supondrá la anegación del antagonista en la calma chicha del mundo que representa Don Celidonio.

El personaje de Alveiros cumple a la perfección el papel antagónico que ha quedado suficientemente explicado con la aplicación de la teoría del "Solve" y el "Coagula". Cuando hace su aparición, le acompaña un curriculum que acredita su fama de científico y ocultista, en claro contraste con lo que el relato nos ha enseñado de las ocupaciones de D.Celidonio. La descripción en que el narrador se explaya es de igual modo antitética de la del "porco de pé", pues se basa en la espiritualización y la línea geométrica de su fisonomía. Ambas descripciones, puestas una al lado de la otra, al recrearse en sensaciones físicas y anímicas provocadas por cada uno de los personajes, dejan en el lector impresiones muy distintas: recordemos, para constatarlo, los grasientos elementos de la descripción de D.Celidonio y leamos el siguiente fragmento sobre la descripción del dr.Alveiros:

"Era magro e ergueito, dereito coma un fuso, enfeito chantado no piso coma unha columna, hermético polo tanto neste respecto, coma que en realidade era un marco no lindeiro de dúas edades da historia." (pp.38-39).

Apenas sabemos algún detalle sobre su modo de vestir, tan importante como parecía serlo en D.Celidonio, y poco más se nos dice de sus costumbres: vida de solterón en su casona de vieja raigambre gallega, trabajo en su consulta como un médico cualquiera, y asistencias habituales al café.

A pesar de estos pocos datos, se desprende de su figura un aire de distinción que es propio de un representante, como él, de la ruinosa hidalguía gallega.

Si hemos leído antes que Alveiros es un hito en la frontera de dos épocas, es por esta razón de tipo social. Alveiros pertenece a un mundo que se muere y que, como expone uno de los ejes discursivos de la novela, está siendo sustituido por uno nuevo: el que representa el personaje protagonista. Todo en Alveiros es ruina entre oropeles, marginación exótica y decadencia, revestido de la belleza de algo muy hermoso y a punto de extinguirse. El del "hidalgo caído" es un tema por el que Risco sentía especial predilección, y no sólo como novelista. De su uso recurrente trataremos más adelante.

El Dr. Alveiros tiene un oficio que no desdora en nada su origen social. La medicina sigue siendo, en cierto modo, un saber de iniciados, oculto a los ojos de los profanos y en trato permanente con la muerte, unas veces arrebatándole las víctimas por ella elegidas, otras muchas -tópico repetido en la literatura española- colaborando con ella al enviar enfermos al otro mundo. La práctica de la medicina puede que se haya convertido en algo rutinario para Alveiros, pero forma parte de una vida de molicie tranquila en un ambiente provinciano que él aprecia por encima de todo.

Alveiros es un sabio en el sentido estricto de la palabra. Como personaje, "sabe" en efecto más que otros. Descubre la enfermedad de D. Celidonio, es consciente de su propia degradación y se conoce tanto a sí mismo como a los que le rodean.

Con respecto al conocimiento de los demás se pone casi a la altura del narrador, quien nos dice en un momento de la novela:

"Isto era o que sabía e calaba o Dr. Alveiros(...)"
(p. 53).

Su sabiduría va incluso más allá, por el camino de las ciencias ocultas, del que la medicina puede considerarse como introductora. Alveiros se entiende perfectamente con la otra realidad. Se adapta mejor al otro mundo que a éste, donde ocupa un lugar que encaja cada vez menos con el rompecabezas de la sociedad moderna. Su entorno, formado por su criada, beata y soñadora, su caserón decorado con polvorientos objetos -entre los que destacan la espada de Fernán Soares de Alveiros, o Vello, y el grabado con la figura de Teofrasto Paracelso- y sus libros, responde de un modo simbólico a ese saber oculto en el que Alveiros se refugia monásticamente:

"O cuarto de Alveiros tiña por forza que semella-lo cuarto dun crego. As ciencias ocultas eclesiastizan ós que as estudian, sen comunicárenlle-lo poder eclesiástico." (p.114).

Al mismo tiempo, Alveiros se halla dominado por el mundo real y sucumbe a sus tres enemigos bíblicos: el mundo (el dinero), la carne (doña Celidonia) y el demonio (su propia conciencia), sin que su origen distinguido ni su sabiduría opongan resistencia efectiva:

"Venceu (la carne en este caso), porque postos na romana a carne e o contrapeso, baixaban máis cos vapores de cinco séculos de fidalguía e trinta anos de doutorado" (p. 62).

Frente a D. Celidonio, Alveiros tiene, por lo tanto, pensamientos propios y, como hemos visto, extraordinarios. Tiene también una conciencia totalmente formada, que se le vuelve peleona:

"(...) cando lle petaba espertar do sono en que abalaba a ciencia, e quería espilir ó seu dono berrándolle dentro do peito, entre o esófago e o cerrizo, (...)" (p.60).

Goza de un mal carácter nacido no se sabe si de su posición al

margen de la sociedad, o de la lucha consigo mismo, porque el Alveiros simpático de la novela anterior aquí ha desaparecido. Sus disputas en el café, sus arrebatos de ira por celos o deseos de venganza, ponen de manifiesto ese mal carácter.

Hemos afirmado con demasiada rapidez y facilidad que el demonio, personaje de la novela aparecido al mismo tiempo que Alveiros se integra en la trama, sea por su propia conciencia, ni más ni menos que su alter-ego, como el narrador deja caer entre varias posibilidades:

"O certo é que Satanás falar, falaba coma un libro vello, (...) ou coma un home de experiencia, ou coma a mesma conciencia do Dr. Alveiros (...)" (p.60).

Hay una clara intención de crear ambigüedad con respecto a la existencia del demonio como personaje real. Que surja como la sombra del dr. Alveiros es natural, dentro de la conformación espiritual y ultrarreal del antagonista de D. Celidonio. Pero el diablo se presenta con rasgos demasiado reales, familiares incluso, como para tener la autonomía suficiente de un personaje más en la novela. Además, esos rasgos están conformes con la tradición que el folklore gallego ofrece(63).

"Un día chegou o demo de visita cas do doutor Alveiros:

(...) Viña tal e como el é: ispido e peludo, con cornos e rabo, ..." (pp. 56-57).

El diablo visita a Alveiros varias veces en la novela y le dedica en cada ocasión un largo y paternal discurso sobre la conveniencia de no desprovechar el amor y el dinero que las circunstancias del mundo vulgar le brindan:

"(...) o Demo falaba que daba xenio." (p.131).

Sus parrafadas, condimentadas con frases hechas al estilo de un paisano viejo no reciben nunca la réplica de Alveiros, que se limita tan sólo a gesticular.

Que no es la propia conciencia de Alveiros parece probarlo el hecho de que también ha tratado con Nicasia, esposa de Don Celidonio; de que alimenta la pasión amorosa entre Alveiros y Celidonia, y determina la entrada de un tercero para la discordia amorosa... Incluso el personaje del demonio escapa de la trama para ir donde el narrador no puede seguirle:

"O Demo grande ía de viaxe para Madrid e Barcelona, onde non sei o que andaría armando aquel aduaneiro."
(p.78).

Tipos de escrito.-La narración. Su amplitud en la novela. Estilo de la narración. Persona. Modelo de narrador, según la teoría literaria. El lector implícito.

O porco de pé es una novela en principio singular porque en ella escasea la narración como tal, en beneficio del tipo de escrito discursivo.

Lo narrativo se presenta en retazos que normalmente se sitúan al principio y al final de cada secuencia. Esos fragmentos poseen un carácter redundante, dada su función anafórica y catafórica, tal y como vimos al tratar la composición de las secuencias. Esas recurrencias son necesarias para conseguir la continuidad de un hilo narrativo constantemente interrumpido.

En la secuencia nº31 tenemos un ejemplo de cómo se retoma lo narrado: después de la recapitulación de las penalidades de D. Celidonio en favor del bien público, y de un diálogo socrático que el narrador mantiene con los lectores, se vuelve a la narración a

través de este párrafo de transición en que se anuncia lo que se va a narrar.

"E se D. celidonio se sacrificou polo ben público, tiveron razón os Señores da Constitución gubernativa, como dicía o Presidente da Federación provincial agraria, en chamalo para a constitución da Xuntanza Cidadana"(p.88).

Es así como lo puramente narrativo apenas avanza en una novela que, para colmo, comienza desvelando el argumento, como vimos en la primera secuencia.

El estilo de la narración es muy diferente al de otros tipos de escrito de importante presencia en el texto. Está caracterizado por frases cortas, contundentes, que comunican acciones condensadas, a veces aceleradas, nunca con parsimonia. Tomemos un ejemplo de la página 63:

"O fillo do Conde rematou a carreira. O Conde cobizou para el unha acta. Ia haber eleccións parciais polo distrito de Solveira. Chegou o Conde co fillo. Pararon en cas do Celidonio."

Se trata, como puede verse, de una sucesión de oraciones simples, con el aspecto de una "enumeración" de acciones narradas. Esa enumeración contiene dichas acciones en perfecta gradación, según su sucesión en el tiempo. En el ejemplo que veremos ahora, muy próximo al acabado de citar, las oraciones simples se presentan por separado, con puntos y aparte, y la gradación suma a la sucesión temporal-causal, la antítesis:

"Pedíu explicacións.
Non llas deron.
Ecabuxado foise para casa." (p.65).

A pesar de su escasa presencia, y a pesar de tener una función muchas veces secundaria, com pretexto para la disertación o la descripción, el elemento narrativo atrae enormemente por la habilidad artística con que está tratado (64), y porque interesa en

el fondo tanto o más que la digresión. Con este tipo de escrito se halla la narración, por lo general, entrelazada. Prueba de la fusión entre el elemento discursivo y el narrativo es el siguiente ejemplo en el que el narrador va apostillando a cada paso lo que cuenta:

"Naturalmente, era filósofo, case o filósofo oficial: coma se dixesemos, o encargado, virtude da división do traballo social, de profundar polos que non profundan, que aquí son tódolos outros, polo menos segundo el pensaba. Os outros disfrutan e viven da anécdota; a él quédalle o mundo da categoría."(p.49).

Con frecuencia la narración sigue a una frase o fórmula de introducción que hace que los sucesos, los pensamientos, o los personajes mismos se presenten como en un cuadro escénico o una tabla de ciegos. Por ejemplo, los pensamientos homicidas del doctor Alveiros hacia don Celidonio se dan a conocer con una frase de carácter deíctico:

"Velaquí o desexo:" (p.65).

La narración y el discurso se van distribuyendo a lo largo de la secuencia nº23, dedicada al juego político electoral. Leemos en ella:

"Agora imos ver como o Conde desenrolaba un sistema de goberno a base dos outros"(p.69).

Ese "agora" hace referencia al tiempo de la narración misma y parece traernos una escena imaginaria de la que somos espectadores: el cuadro político que el autor quiere ridiculizar... Esta, como tantas otras, es una fórmula a la que no se puede negar un contenido notable de exposición pedagógica, deformada por el cristal de la ironía.

Otros ejemplos los constituirían: por un lado, la original presentación de los personajes del café:

"Vou pór aquí a lista dos concurrentes a mesa do fondo do Café Novelty..."(p.47).

Por otro, la reproducción gráfica de las invitaciones cursadas al dr. Alveiros con motivo del homenaje a D. Celidonio, tras esta introducción:

"O Dr. Alveiros recibiu unha chea de invitacións"(p.114).

Esas deixis verbales repetidas y referidas siempre al desarrollo mismo de la novela son un rasgo más del estilo narrativo de O porco de pé. En ellas se manifiesta la presencia del narrador como guía que entabla una relación incluso afectuosa con el lector.

Se utilizan varias personas verbales en la narración. La 3ª es la más frecuente, propia del tipo de narrador heterodiegético -siguiendo la terminología de Genette-, que cuenta lo sucedido desde fuera de la trama:

"Causou tanto pasmo coma admiración, e todo aquel fato de caciques matinou que aquel rapaz servía para Deputado."(p.81).

La tercera persona de la narración se alterna con la primera: el narrador opina, comenta, o da a conocer sus propias teorías, cuando no se refiere a sí mismo como convención literaria en una alusión que pudiéramos llamar "metaliteraria":

Nela terciaron os más sonados exiptólogos: A. Moret, Flinders Petrie, J. de Morgan, o Abete Moreaux, e eu que sei quen máis." (p.37, El subrayado es mío).

En este otro ejemplo usa el plural de modestia: "Na vila de que falamos..." (p.47).

Surge también en la narración la segunda persona, para dirigirse a los personajes:

"Por baixo dos seus xamóns habedes pasar, mal que vos pese, atrás dela habedes andar cheirando coma os cans ás cadelas..."(p.25).

Se dirige a D. Celidonio y al ingeniero que hace las veces de guía en Madrid, tras una invocación al "Feminino Buddha" y una exhortación a los dos personajes para que gocen de sus sacerdotisas:

"Vinde, vinde, enxeñeiro sabido (...) e ti, Celidonio, xenio da suma sen repta."(p.25).

El tono paródico que remeda una oración religiosa explica el uso de esta segunda persona:

"A inmortalidade agarda ó teu nome sonoro. ¡o ditoso mortal! "(p.93).

La segunda persona se emplea asimismo en las ocasiones en que el narrador interpela al lector, cosa que ocurre constantemente en la novela. Recordemos cómo se inicia el relato: "Vouvos referir...". A partir de ahí tendremos frases como ésta: "Non esquezades que o fin do Diñeiro é medrar, (...)" (p.98).

¿A que modelo de narrador responde, pues, el de O porco de pé? Ya hemos dicho que se trata de un narrador externo con respecto a la historia que se cuenta, es decir, heterodiegético. Añadiremos ahora que se comporta como un tradicional narrador omnisciente. Pero el análisis no puede detenerse ahí, porque a poco que nos introducimos en la novela observamos el carácter cambiante y múltiple de este narrador. Por una serie de datos que enseguida expondremos, el narrador parece cobrar vida como un personaje más que no es tan ajeno a la historia, sino que la vive como testigo cercano. Se presentaría entonces como narrador "alodiegético", otra vez según la teoría de G. Genette. Así se desprende de la primera mención de la teoría del "Solve e Coagula":

"Cando eu expuxen esta lei na mesa do fondo do Café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadeiro, díxome Aser das Airas: (...)"(p.8).

Poco después agregará que a él también le afecta la "lei do diñeiro", aunque sea de un modo muy particular:

"¡Boh! ¡Que máis ten! Para o meu bolso non ha correr endexemais a plus-valía, nin co comunismo, nin sen él." (p.8).

Luego, el narrador es un contertulio de la dichosa mesa del café Novelty. Contertulio anónimo y sabedor de más. El mundo que presenta y comenta le es familiar, como familiar es el tono en que se dirige a los lectores, aunque no llega al desparpajo con que trata a los personajes.

Con esta doble perspectiva se juega en la novela. También se juega con la omnisciencia: el narrador, cuando parece que domina todas las piezas de la historia, se confiesa ignorante de lo que hace el diablo, como vimos más atrás. Tampoco sabe, ni se atreve a imaginar, cómo pasaron la noche de bodas D. Celidonio y Doña Nicasia. Las lagunas en la omnisciencia tienen su justificación en la lógica de la narración. Así, el diablo, se le escapa como diablo que es. En cuanto al desconocimiento de la noche de bodas, esa ignorancia engrandece el hiperbólico epitalamio que entona para celebrar la ocasión:

"Eu non quero de ningunha maneira imaxina-lo que sería a noite de bodas, anque dende logo había ser cousa digna de ser referida" (p.12).

Ese contertulio-narrador que no aparece en la lista de personajes del Novelty, se alude a sí mismo como escritor, cuando se detiene para salir de la historia y penetrar en el mundo metaliterario:

"(...) que non iñamos nós pór eiquí un diaño de celuloide como o de outro escritor calquera." (p.57).

En varias ocasiones más hace comentarios metaliterarios de este tipo, pero maneja tanto la primera como la tercera persona, creando intencionadamente la confusión ante su identidad.

Quizás es que no sea más que un narrador puro, como aquellos juglares de carne y hueso que contaban historias al auditorio con fórmulas ajenas a lo narrado y cuya única finalidad era mantener despierta su atención. En este contexto hemos de tener en cuenta el tratamiento visual de muchas escenas, según quiere el narrador oral que se reproduzcan en la imaginación del oyente.

Algo de esto hay en O porco de pé, acabando por impregnarse la novela del carácter de la narrativa oral. De hecho, a la narrativa tradicional pertenecen las fórmulas "imos logo" (p.66), empleada para "volver al cuento" tras la digresión en que se ha detenido el relato; y "aínda pasaron máis cousas" (p.55), en la que se encierra una pequeña dosis de ironía sobre la escasez del propio relato. Desde esta perspectiva oral podemos analizar también la relación entre el narrador y el lector implícito al que se dirige el narrador. Como éste, el lector-oyente está constantemente presente en la novela. El narrador le habla utilizando la segunda persona del plural, ya en el mismo comienzo. Citemos de nuevo esta frase que hemos traído a ejemplo tantas veces:

"Vouvos referir...(...) Diste xeito veredes...(...)De camiño tamén vos hei contar algo (...)"(p.7).

No los trata como a receptores pasivos, sino que les involucra en la historia de maneras muy diversas:

a) Entablando con ellos un imaginario diálogo:

"Non sexan mal pensado que non foi diso. Non parece senón que...; pois non señor, non o foi. O enxifeiro coñecía tan ben Madrid, e íao deixar coller unha enfermidade? " (p.33).

Más adelante: "Dices que non?" (p.87).

b) dejándoles elegir entre varias posibilidades eufemísticas, o instándoles a que creen una nueva:

"(...) tiña que se conformar coa que quedaba, ou coa que sobrava, ou coa que lle deixaban, ou como vos pareza mellor." (p.60).

d) Proponiéndoles experimentar en la práctica con frases de carácter conativo:

"Facede o experimento, e veredes como a todos lles interesa máis o plano de Madrid, ca non o que iades a contar." (p.23).

En estos ejemplos y otros más se advierte el tono con que el narrador se comunica con los lectores. En general es un tono afectuoso, familiar, como el que puede haber entre los contertulios de un café, es decir, entre los que saben de qué se habla y de antemano van a estar de acuerdo con el que cuenta la historia con tanta parcialidad. Sólo hay que hacer una salvedad: las ocasiones en que salta el tono pedagógico, profesoral, que caracteriza tantas intervenciones de este narrador, fuera del diálogo con el lector:

"Observade que dixer..." (p.21).

"Ben me decato que non é doado expricar..." (p.20).

"Observade que todos..." (p.23).

Volviendo a lo anterior, podemos deducir de este diálogo entre narrador y lector algo sobre la identidad de ese receptor múltiple implícito en la novela. Es alguien que conoce el contexto de esta historia. Para ellos Oria es una ciudad conocida, de ahí que sea mencionada tan tarde y tan de pasada en la novela. Es un vecino más, que conoce al "sastre Nogueira" y al que no hay que aclarar en dónde se encuentra la Plaza Mayor en la que se instala definitivamente D. Celidonio, pero sí entrar con él en detalles para que pueda localizar la tertulia del Café Novelty.

Narrador y lector participan de un universo común, como se muestra en la cita de la copla humorística:

"Xa sabe aquilo de:
O flirt é un fío dourado
sobre un río pendurado
todo lús
Amor é o nome do río;
quen non sabe andar no frío
catapús." (p.64).

Este juego literario de base oral hace que la comunicación narrativa cobre calor humano. A ello se suma algo más arriba mencionado: que el narrador hace que el lector esté de acuerdo con él en cuanto a sus digresiones y en cuanto a la opinión que le merecen los personajes. Siendo así, extraer la moraleja final, anunciada desde el principio, le será bien sencillo, después de haber conducido al receptor por la senda deseada.

- El tipo descrito predominante es, como se ha dicho, el discursivo. Las digresiones parten de la narración y surgen continuamente. Ello explica el tono profesional que adopta tan a menudo el narrador.

Esas digresiones están sobrecargadas de referencias culturales, como es habitual en la novela de Risco. También hay abundantes citas que no pertenecen al campo cultural, sino al cotidiano, cosa que es propia de la sátira y de las condiciones pragmáticas en que ésta se transmite. Esas referencias necesitarían a veces de un aparato crítico que aclarara detalles que se han perdido en el tiempo. Algunas, de hecho, se vuelven muy difíciles de explicar en O porco de pé: el cuello almidonado de Alveiros, por ejemplo, guardaba semejanza con el del uniforme del colegio "Peleteiro", famoso en Santiago de Compostela por su estricta disciplina.

D. Celidonio, en otro ejemplo, estaba a punto de dar "nas portas de Conxo", es decir, de acabar en el famoso manicomio gallego, también situado en las proximidades de Santiago.

Teniendo en cuenta la corta extensión de la novela, es ingente la cantidad de alusiones culturalistas. Veamos un caso construido con la enumeración retórica, que trata de explicar qué son las "Fuerzas Vivas". de una ciudad, mediante la acumulación de símiles:

" Son unha sorte de Santa Compañía, ou coma a hoste dos Dhyan-Clohan, ou coma os Kabiros de Somotracia, ou coma as Madres misteriosas que Fausto foi buscar armado cunha chave de ouro, guiado por un trébede aceso, ou coma as Parcas, ou coma as Emicénides, ou coma calquera outra divinidad corporativa, xa que agora se leva tanto o corporativo, das que se acochan nas máis escuras covas olímpicas." (p.21).

Sería un trabajo improbable, pero interesante, catalogar estas referencias atendiendo a sus ámbitos científicos o humanísticos: veríamos el peso de los conocimientos de Risco en antropología y etnología, mitología y religiones, arte y literatura de vanguardia, filosofía e historia, política, ciencias ocultas y observación de lo cotidiano. Por descontado que Risco, como en otros tantos libros no literarios, pretendía descargar en un juego malabar su acervo enciclopédico, del que no dudó en hacer gala en muchas de sus obras.

Nos interesan más las digresiones sobre alguna idea en concreto a partir de la cual se teoriza de un modo original. Estas teorizaciones, algunas de ellas de notable extensión, suelen tener como fin la caricaturización de la ciencia.

Hemos visto cómo tres grandes teorizaciones constituían los goznes discursivos de la novela. Examinemos más detenidamente su contenido, aclarando quién aparece como autor de cada uno de ellos, por lo que conoceremos su modo de introducción en el relato:

1) La teoría del "Solve e Coagula" procede de los escritos esotéricos que fueron atribuidos a Hermes Trimegisto. Con este nombre los griegos bautizaron al dios egipcio lunar Tot, además de identificarlo con un antiquísimo rey de Egipto. El ocultismo erudito nacería con el estudio de los textos "herméticos".

Esta teoría es aplicada en la novela, por trasposición paródica, a la "lei do diñeiro" según la peculiar visión que el narrador-contertulio tiene de la economía:

El narrador no quiere disputar a Carlos Marx la autoría de dicha ley, después de oír a Aser das Airas atribuir al filósofo la originalidad del descubrimiento. Al narrador-contertulio lo que le interesa es demostrar que ese fenómeno se cumple. El creador es él, al menos en la novela, y estas son sus palabras para introducir la teoría antes de iniciar el relato propiamente dicho de la vida de D. Celidonio:

Non ha vir mal unha definición de enetelequias" (p.8).

La idea se hace recurrente, puesto que el principio del "Solve" y el "Coagula" puede verse aplicado a más cosas: volverá a serlo en la página 54, al tratar de dilucidarse cuál es el motor de la evolución histórica:

"Nos séculos últimos emprincipiou na Euroamérica a Era da Barriga, e as dúas columnas do Templo chámanse Avaricia e Luxuria; a primeira representa o Coagula, e a segunda o Solve da alquimia transcendental".

La teoría se introduce al hilo de un diálogo de café entre Aser das Airas y el dr. Alveiros. Las voces se apagan un momento para oír exponer al narrador esta reflexión que es, por otro lado, un puro reflejo de los pensamientos de Alveiros.

Decíamos que el complemento de esta teoría se encuentra en la secuencia nº33, ya muy adelantada la novela. Allí se explica

largamente, con una ilustración de la "lei do diñeiro" otra teoría descubierta por Xoquín Gondulfes, "O Profundador", a partir del pensamiento de Ramiro de Maeztu. El descubrimiento es bautizado como "Senso Reverencial do Diñeiro", y viene a ser como un conjunto de ideas que vagamente afloran a la chistera de D.Celionio, pero sin la forma definida y ornamentada que toman en Ramiro de Maeztu o Xoquín Gondulfes. Unicamente tiene algo que abjetar a esta teoría el siempre errado Aser das Airas.

Se trata de una nueva trasposición paródica en la que se describe la organización universal basada, como una Iglesia, en el culto al dinero. Veamos un fragmento:

"A igrexa divídese en militante, paciente e triunfante. A militante compóñena os sacerdotes, que forman Colexios, coma na Roma Antiga e son os Axentes de Cambio e Bolsa, os Corredores de Comercio e os Corredores intérpretes de Buques, certos monxes xiróvagos, que son os viaxantes, e os fieles, que son toda a caste de vendedores e cambiadores. A paciente son os consumidores. Na triunfante sinálanse dúas castes principais: os Patriarcas que son entre outros Creso, Epulón e Midas e os Santos Padres, dos que os principais son San Rotschild, San Carnegie, San Vanderbilt, San Pierpon Morgan, San Rockefeller e San Ford" (p.96).

La trasposición "a lo divino" no deja títere con cabeza, y nos recuerda esas versiones paganizadas del "Catecismo" del Padre Astete, con fines sociales, que en Galicia tuvieron como exponente, de enorme difusión entre el campesinado, el Catecismo do labrego de Lamas Carvajal (1888). Otro precedente, en la misma línea, pero con una dosis abundante de clericalismo, sería la obra de Curros Enríquez, también de 1888, O Divino Sainete.

Todos estos ejemplos se remontan, a su vez, a una tradición literaria que tuvo su origen y también su plenitud en la Edad Media -recuérdese al Arcipreste de Hita- y que trató la transposición a lo divino (y viceversa también) con fines satíricos.

2) La explicación antropológica de la enfermedad de D.Celidonio es el diagnóstioco que hace de ella el dr.Alveiros. Pero la voz del narrador surge deteniendo la narración para hacerse eco de esta pintoresca teoría, que encuentra su más fuerte apoyo en los conocimientos fisiognómicos:

"Tódolos fisiognomistas saben que hai unha correspondencia exacta entre certos tipos humanos e certos tipos animais. (...) existe unha sorte de consanguinidade astral, de ligadura hiperfísica que vencella un gran fato de homes con determinada especie animal. Velaquí o fundamento do totemismo(...)" (p.41).

El diagnóstico del dr. Alveiros viene a ser todo un descubrimiento : D.Celidonio no es un "filisteo" más, como el doctor creía, porque sencillamente es un cerdo. Fisiognómicamente el problema se explica porque en D.Celidonio conviven y luchan dos naturalezas distintas, la porcina y la humana. Don Celidonio se acerca a esta última naturaleza, finalmente aflorada, en mutuación progresiva motivada por su escala social, y más concretamente, por el trato con la Política.

Alveiros terminará colaborando con la naturaleza humana ayudándola a imponerse sobre la animal, porque al fin y al cabo, le mueve el instinto de protección de la especie.

El narrador añade que la enfermedad de D.Celidonio, si bien exótica, no se origina en algo único y extraordinario, pues se han producido muchos otros casos (65):

"(...) aínda son ben poucos os homes verdadeiramente homes que hai no mundo. Os máis son homes na aparencia e bestas na súa natureza íntima. Homes no físico e bestas no astral. Pois no astral reside a alma animal, que temos en común coas bestas. E como o corpo astral conforma ata certo punto a aparencia do corpo físico, de aquí que empreste ós homes certos rasgos exteriores de bestas,(...)" (p.41).

3) El último eje discursivo, el de la subversión social (secuencia 17), adquiere un tono muy diferente al de los anteriores, al ser expresado por el narrador con amargura y un fondo oscuro de seriedad. Tampoco tiene un desarrollo tan amplio como los otros, quizá porque ya se viene leyendo entre líneas a lo largo de la obra.

Para ilustrar la idea tenemos el ejemplo de D.Celidonio frente al de Alveiros y los de la tertulia del "Novelty", que ya es bastante.

Difiere de las demás también en esto: consiste en el tratamiento hiperbólico de un fenómeno social real, y no en una transposición paródica, como las anteriores.

La teoría de la "subversión social" nos habla del cambio de relevo de poder de las clases sociales. La nobleza hace ya mucho tiempo que no pinta nada en la historia social de la ciudad, sustituida por la clase de los filisteos, burgueses que viven a costa de la "cosa pública". Ahora se produce el asalto de los desarraigados sin espíritu: los tenderos. El espíritu apenas ha quedado conservado por algunas momias del pasado ("polos artesáns, e por algúns señoritos enxebres", p.43).

En la secuencia nº24 encontramos esta constatación de la ley de la "Razón social" en boca de los personajes del "Novelty". Uno de ellos, el temible Aser das Airas, profetiza con bastante regocijo:

"Así como hoxe os fillos dos antigos señores -os fidalgos- serven ós novos señores -os tendeiros- mañá os fillos dos antigos e dos novos señores han servir ós señores do día aquel -os proletarios-".

Alveiros replica con estas palabras que expresan metafóricamente la fórmula de la subversión social:

"-Os ventres fartos vencidos polos ventres famentos, e sempre os ventres".

Seguirá el narrador con una reflexión cómica acerca del motor de la evolución histórica. En ella saldrán a relucir de nuevo el "Solve" y "Coagula", cerrándose finalmente el triángulo discursivo de la novela.

Un recorrido rápido por el maremágnum de digresiones de la novela puede hacerse tomando como punto de referencia quién es el que las formula. La cuestión se facilita así en grado sumo, ya que la mayor parte pertenecen al narrador.

Las otras están puestas en boca o en el pensamiento de los demás personajes:

1) Secundarios.

Los personajes que intervienen son, claro es, los de la culta tertulia del "Novelty". De la capacidad discurseadora de sus componentes hablan estas palabras:

"Cando para o outro día o Dr.Alveiros chegou ó Novelty, onde había unha porfía sobre Freud e de Oneirocrítica científica(...)" (p.70).

Aser das Airas aparece más de una vez planteando objeciones a los otros. Acabamos de leer una de sus intervenciones a propósito de la ley de evolución social. Pero veamos cómo actúa desde un comienzo, antes de sernos presentado, en su papel de réplica:

"(...) díxome Aser das Airas:

-Esa non é descuberta, iso non é mais cá lei da "acumulación da súper-valía", de Carlos Marx. Esa lei é a que fai concentra-lo capital. E ademais é unha cousa boa, como vostede pode ver no parágrafo 18 do capítulo II do resume de Bukharín,(...)" (p.8).

Será ésta la primera alusión al marxismo. Después vendrán otras muchas en el mismo sentido y con la misma carga de comicidad.

Fuera de las réplicas de Aser das Airas, el único contertulio que posee ideas de peso, aunque no estén muy claras, es el filósofo Xoquín Gondulfes. Del análisis de su pensamiento hace Risco una portentosa parodia del discurso filosófico, que dejaremos para más tarde, a propósito del lenguaje en la novela. Veamos ahora la síntesis de su filosofía:

"A filosofía de Xoquín Gondulfes consistía na aplicación de dúas regras metódicas:
1ª Revolve-las cousas co de adiante para atrás.
2ª Aplicar á filosofía o tecnicismo do sport e da hixiene".(p.50).

De nuevo se lleva a cabo la caricaturización de la ciencia mediante la consabida transposición paródica. En este caso, identificando el saber filosófico y la práctica del deporte (66):

Segundo a segunda regra, unha escola filosófica era un equipo, un Congreso de filosofía unha olimpiada, un argumento era un uppert-cut, unha porfía era un ring, unha digresión era un corner, un profesor era un entrenador; (...)" (p.50).

Fuera de la tertulia, tenemos algún personaje clave, en la trayectoria de D.Celidonio, como son el ingeniero-guía de Madrid y el Conde, a los que se debe alguna otra referencia o digresión. En cuanto a este último, se presenta como el prototipo de político taimado:

"Maquiavelo e outros moitos autores de que o Conde ouvira falar, aconsellaban disimulo e reserva. A reserva sêrvelles ós políticos para moitos usos e ademais para oculta-lo que se propoñen, e para non dicir nin pío cando se lles non ocorre ren que dicir..." (p.47).

El ingeniero, por su lado, tiene inclinaciones marxistoides, como señorito que está al día en cierto tipo de lecturas. Pero donde verdaderamente destaca es en lo que el narrador llama

"ciencia de Madrid":

"Era deses que din:

- 'Bajaba yo por la acera de la calle de Alcalá y al meterme por la del Barquillo, donde yo vivía, en el 23, 29 izquierda, encima de una tienda de calzado que hay al lado del bazar de Pérez, cuando en la misma esquina, donde hoy está el Banco Español del Río de la Plata, encontré, etc.' " (p.22).

Se trate del personaje de que se trate, es la voz del narrador la que termina apagando las demás, apropiándose de toda cuanta reflexión hay en la novela. Lo acabamos de comprobar con los ejemplos vistos, que tenían personajes secundarios como pretexto. Cuanto más, ocurrirá con los principales, primero porque el dr. Alveiros está muy próximo al narrador, al menos en el orden teórico. Segundo, porque la sátira de O Porco de pé utiliza un recurso de indudable efecto humorístico como garantía de su larga tradición: adentrarse en el fuero interno (si es que Don Celidonio lo tiene, que es dudoso, como se nos dice en la novela) del protagonista para ofrecernos su visión de las cosas:

a) Las digresiones que tienen como creador al personaje de Alveiros, sabemos que proceden de su pensamiento, pero es tal la importancia que se les concede en la novela, que el narrador quiere elevarlas a la categoría de afirmación general en la obra. Hasta tal punto se muestra de acuerdo con las ideas de Alveiros que, si no fuera por ciertas indicaciones en el relato, perderíamos de vista su auténtica procedencia, ya que aparecen imbricadas en la narración mediante el uso de un estilo indirecto libre en que se funden las opiniones del personaje con las del que narra.

Tres son las digresiones más importantes que surgen del dr. Alveiros: la explicación teórica al gran público de su hazaña

con la momia Tutankamen, con la que se da a conocer se pasado más reciente; el diagnóstico de la grave enfermedad de D.Celidonio; y el juicio que merecen a sus ojos los integrantes, sin olvidar que él es uno de ellos, de la tertulia del café "Novelty".

Leamos ahora un fragmento de la primera intervención, que intenta aclarar cómo es posible que la momia de Tutankamen fuera descubierta después de que Alveiros la liberara para que pudiera acudir a la Danza Macabra. Reparemos en la frase introductoria:

"O Dr.Alveiros aclarou todo nunha 'interviú'que publicou toda a prensa mundial.

Unha cousa non tiña que ver coa outra. A momia atopada por Mr. Carter e Lord Carnavon no Val dos Reis, podía moi ben se-la do faraón Tutankamen, anque o Dr.Alveiros non o aseguraba. (...) mais é que os sabios esquecen -escarriados ademais agora, se cadra, polas teorías de Einstein- as dimensións superiores á terceira." (pp.37-38).

b) De Don Celidonio y de sus descubrimientos del mundo que le rodea como a un filisteo hemos visto algo al tratarle como personaje de la obra. Al ofrecernos la perspectiva de un hombre-cerdo, el autor está ridiculizando al mismo tiempo las excrecencias de la cultura: los libros, el gramófono y la radio, el teatro, los conciertos, el problema social, la pintura, la prensa, etc.

El uso del estilo indirecto libre, de nuevo, junto con la reproducción directa de su propio discurrir, facilita la recreación en la cómica inocencia de D.Celidonio, que se presenta en su nuevo mundo como una "tabula rasa". Aunque su inocencia venga determinada por un grado absoluto de estupidez mental, sirve en gran medida para descubrir que, como en el cuento, "el rey está desnudo".

El autor aprovecha este recurso para agudizar sus ataques satíricos a la cultura filistea:

"Despois enterouse D.Celidonio de que os pintores de sona adoitaban levar aínda máis polos seus cadros, e que algúns destes se vendían por centos de milleiros de pesetas. Aquilo escandalizou a don Celidonio máis se cadra, cós crímenes dos sindicalistas... ¡Aquela sí que era boa! ¡De xeito que un pintor, un artista, por pintar catro macacadas calquera nuns cachos de lenzo, podía chegar se cadra a gañar tanto coma el, que tiña un negocio! Non collía dúbida: o mundo estaba perdido." (p.32).

Don Celidonio, llevado por sus descubrimientos, concibe algunas ideas -en colaboración con su chistera- que le acercan a las de los sabios oficiales. O viceversa, algunos sabios predijeron lo que D.Celidonio terminaría pensando:

"O que Platón pensaba dos poetas -de acordo neste punto co foro interno de D.Celidonio, se don Celidonio tivese foro interno, e se tendo foro interno ou non o tendo, soubese D.Celidonio o que é un poeta- non estaba mal pensado." (p.46).

Sus argumentos en contra del Marxismo, por ejemplo, de ser tenidos en cuenta por alguien, se convertirían en refutaciones definitivas por su aplastante lógica. Veamos, en una cita ya conocida, el razonamiento de D.Celidonio, en forma de monólogo interior:

"-Se suprimen ós ricos, despois, ¿quen lles vai pagar ós obreiros? Se se chega a suprimi-lo diñeiro, despois, ¿con que se van merca-las cousas? Se todo é de todos, pode vir un e querer pó-lo meu gabán de peles; ¿e se non lle serve?" (p.30).

Para el autor, son los mismos los argumentos sostenidos por Ramiro de Maeztu, otro "sabio" que llega a coincidir con D.Celidonio, nuestro protagonista:

"Soamente que Ramiro de Maeztu non as expuña en forma tan sinxela, anque por fin era iso o que se viña sacar en limpo (...)" (p.93).

Para terminar, veremos algunas digresiones que ejemplifican la intervención del narrador, sin personaje por medio, como creador del discurso. Todas tienen el mismo fin: la ridiculización de las doctrinas científicas. Si hay diferencia en el tipo de parodia, advertiremos en seguida la causa. Unas están cargadas de intención satírica contra determinadas corrientes de pensamiento (por ejemplo, el marxismo). Otras son meros juegos artísticos o literaturización -con ecos vanguardistas- del mundo científico.

Entre las últimas, encontramos la única referencia directa a su maestro Spengler. Es la digresión acerca del motor de la evolución histórica, ya conocida por citas anteriores.

Nos fijaremos, para abreviar, en aquellas digresiones que hacen doctrina del puro disparate, o elevan la anécdota a categoría científica. Más tarde reflexionaremos sobre la huella que el Vanguardismo -y especialmente Ramón Gómez de la Serna, casualmente citado en una de esas digresiones- dejó en este tipo de caricatura o chiste:

Sobre el papel del sudor como conductor de la corriente nerviosa de las masas:

"E lástima que a psicoloxía das greas non tivese aínda en conta o rol da secreción cutánea, que ten tanto na psicoloxía colectiva, como a secreción endocrina na psicoloxía individual".(p.102).

Sobre la influencia en el carácter de una pechera almidonada:

"Masaki Yodogawa, o descubridor da Espada Máxica de Pontevedra -espada que seguramente o Dr.Alveiros non colleu a dereitas- aconsellaba moito o pranchado alemán como disciplina do carácter." (p.40).

La "ciencia exacta de Madrid", mencionada a propósito de las habilidades del ingeniero-guía, constituye un ejemplo de esas

doctrinas disparatadas, pero provistas de indudable lógica. Lo mismo ocurre con el análisis del culto a un nuevo dios: el fútbol.

"Ata D.Celidonio ía ó fútbol...

O fútbol é un xogo moi bonito sempre que gañen os de aquí (...) O peor é ter que ler tódolos boletíns que falan diso, e ter que saber quen é Zamora, e quen é Ramón -Ramón Gómez de la Serna, cando din por ahí Ramón, coida que é por él; mais non é certo, que é polo do fútbol- e quen é Pinilla, e quen é Otero e todo iso é matarse a cabeza de máis por mor dos pés..." (p.45).

-Diálogos y Monólogos en la novela. Su reproducción: estilo indirecto libre y monólogo interior.

Fuera de algunos retazos ocasionales, hay dos tipos de diálogo en la novela. Uno es un diálogo de café, rápido, nervioso, que parece dirigirse a la captura de la réplica ingeniosa o la puya mordiente. Se reproduce en estilo directo en el momento en que se trae a escena la tertulia del "Novelty", y se convierte enseguida en un toma y daca de insultos o exclamaciones de fastidio. Su ritmo acelerado y su sinsentido final son los rasgos que lo caracterizan:

"Xa entendo: A Era da Barriga é a era do capitalismo.

-E a do marxismo, que é igual.

-Vde. é un pesimista século XIX. Hoxe a mocidade é leda e optimista.

-E cupletanguista.

-¡E idealista!

-¡E futbolista!

-¡Mellor!

-¡Velahí está!

-Pois claro.

-¡Que che aproveite!

-Pois di Unamuno...

-¡Parvadas!

-¿Vostede qué sabe!

-¿E ti?

-¡Pois sí!

-¡Pois non!

-¡Vostede é un fósil!

-¡E ti es un feto!

-¡Boh!

-¡Boh!

-Con vostede non se pode falar.

-¡Vai rezar pola bula!" (pp.54-55).

Los contrincantes han sido el dr.Alveiros y Aser das Airas, y volverán a enzarzarse en la siguiente aparición de la tertulia del "Novelty". Se puede observar cómo resalta el carácter del dr.Alveiros, más agresivo que el del provocador. Uno será tratado de "vostede"; el otro, de "ti", favoreciendo esa alternancia de las personas del verbo un juego rítmico fácilmente apreciable.

Da la impresión de que Risco quiere reflejar documentalmente los enfrentamientos verbales que componen la rutina de una tertulia. Sus ingredientes más notables son el tono infantil y la enorme carga agresiva. Con el segundo rasgo se muestra bastante comedido, a tenor de lo que realmente ocurría en las tertulias de mayor concurrencia y prestigio, como la del café "Pombo" en Madrid, que el propio Risco conoció.

El otro tipo de diálogo es muy distinto: si no fuera porque hay interlocutores, se podrían considerar monólogos, o algo muy próximo a los discursos, tan abundantes en O Porco de pé.

Tomemos como ejemplo el primero de ellos, que se entabla entre el demonio y el dr.Alveiros. Este permanece mudo ante la verborrea del diablo: seis veces la interrumpe el narrador para indicarnos la actitud de respuesta de Alveiros:

"O Alveiros, calado" (pp.58-599).

Este torrente verbal del demonio está compuesto por frases típicas de un diálogo coloquial, con referencias y estímulos al receptor (con función conativa y fática, según la teoría de la comunicación). Abundan las frases hechas, carentes de significado, a no ser el que le confiere su función fática; el dativo ético propio del gallego familiar; y las interrogaciones retóricas que guardan en sí mismas la respuesta deseada por el que las formula:

"Pois xa ti ves... Souben que facías moitas migas con D.Celidonio, o Alcalde... E... Vouche dar unha idea... Porque a ti, claro está, xa che vai chegando o tempo. Xa non es ningún neno, e francamente, así como estás, non estás ben. Iso ti ben o coñeces, non compre que cho eu diga... Ademáis, moito estudar, moito traballar, ¿e que? ¿Que gañaches con todo iso?" (p.58).

Las construcciones sintácticas responden, como puede comprobarse, al nivel coloquial del gallego propio de los paisanos iletrados: pausas y anacolutos junto a oraciones redundantes por el abuso de la perífrasis retórica. Ese aire de palabrería resabiada, vieja y doblemente intencionada es la que hace de este monólogo con disfraz de diálogo uno de los momentos de mayor comicidad en la novela. Es, no se olvide, el diálogo gallego familiar el que quiere verse retratado aquí. A esta familiaridad se suma el hecho, aludido en la primera parrafada, de que el diablo y el doctor ya se conocían de antiguo por haber andado en tratos.

En otra ocasión, es el protagonista quien dirige a Alveiros un esforzado "discurso". Con el apelativo de "gramófono del Conde" el autor deja claro que quien habla es el Conde, no D.Celidonio. Este ha sido enviado como mensajero a Alveiros para proponerle una alianza electoral. Mediada su intervención, el personaje se delata al olvidar parte del mensaje, y se lanza a hablar por sí mismo, libre ya de la pesada carga de lo aprendido. Lo que oye Alveiros en este paréntesis, antes de reanudar el mensaje, no son más que tonterías:

"(...) endexamais se chegou a el, endexamais o foi visitar nin nada, pois por iso lle non puido facer aínda ningún favor, ou sexa... vamos, ¿como era?... Si, que lle non puido mostrar, mostrar... a súa estimanza. Iso.(...) El ata me dá así (pum, pum, pum) palmadiñas na barriga, e ás miñas fillas, pásalle-la man pola cara, con moito agarimo. O fillo non, claro está: o fillo mércalles caramelos deses de chocolate por fóra" (p.72).

Alveiros, después de la larga interpelación, contesta de modo inesperado con una agresividad que choca cómicamente con las proposiciones de amistad política del conde y D.Celidonio. Pero, como en el caso de D.Celidonio, tampoco Alveiros habla por sí mismo. Es el demonio el que sale por su boca:

"De súpeto, o Demo soprólle unha idea, naturalmente, endiañada:
-Señor D.Celidonio -respondeu- trato feito: Vde. Cáseme coa súa filla Celidonia, e eu retiro a candidatura.(...)" (p.74).

Una respuesta imprevista y cortante, como en el ejemplo anterior, es un recurso humorístico que se reitera en la novela: el diálogo entre el Conde y su hijo (p.76), o el que tienen el Conde y D.Celidonio (p.84) presentan el mismo juego.

El resto lo componen diálogos de circunstancias, que apenas revisten interés.

Para reproducir los sentimientos o pensamientos del personaje suele utilizar el autor el estilo indirecto libre.

Su uso está hábilmente dosificado: con él el narrador nos hace adentrar en la conciencia del personaje, cuya voz se eleva por encima de la opinión del narrador, para ponerse casi siempre en contraste con ella. Sucede así con D.Celidonio: el lector puede reconocer su peculiar modo de expresión:

"Aquilo debía ser Barcelona. Claro, era Barcelona. Era Barcelona e xa non había remedio: en cada esquina habería unha banda de sindicalistas agardando, por iso rían tanto o enxeñeiro, a morena e Restituto Mendes. Mais ¿quen sería o treidor que o trouxo a el a Barcelona? ¿Quen o viñera a meter na boca de lobo?" (p.35).

Si es Alveiros quien habla, las opiniones no chocan ni concuerdan paródicamente. Incluso hay un momento en que narrador y

Alveiros entremezclan sus ideas -lo mencionamos a propósito de la sabiduría de Alveiros-. La consideración de los tertulianos del café "Novelty" como supervivientes de un mundo perdido parece pertenecer al curso de la narración, pero estas palabras son atribuidas finalmente al dr.Alveiros, como si lo expuesto se acabara de ofrecer en estilo indirecto libre:

"Isto era o que sabía e calaba o Dr.Alveiros" (p.53).

Podemos traer aquí un ejemplo de auténtico monólogo interior. Es D.Celidonio que, arrastrado por las circunstancias, se ve llevado a realizar un costoso examen de conciencia. El anciano de la Diputación le está hablando, pero él, ensimismado, deja fluir su conciencia. Lástima que un verbo introductorio, tras una aclaración demasiado "clara", merme espontaneidad a la irrupción del pensamiento del personaje, tan bien reflejado, por otra parte, en su dificultosa sintaxis:

"Don Celidonio matinaba:

Xusticia,... en xusticia endexamaís me quixen eu ver... Moralidade, en aquilo de Madrid... e logo, na tenda... o peso.... Boeno, á libra galega non lle puña máis ca dúas onzas de menos, (...)" (p.90).

Para terminar, mencionaremos sin detenernos más, la serie de discursos que los personajes pronuncian en determinados momentos de la historia. Más adelante nos podremos fijar en sus características lingüísticas en función de su significado en la novela.

En primer lugar, hay varios discursos enumerados con ocasión del relato de la campaña electoral. Todos ellos, excepto el de Alveiros, son narrados en estilo indirecto.

Seguidamente el Conde aprovecha cualquier oportunidad para continuar con el tono de sus discursos en público, marcado por el abuso de frases huecas, en conversaciones privadas. De este modo

reprenderá a su hijo (p.75) y tratará de impresionar a D.Celidonio (p.83).

Don Celidonio intentará imitarle ante Alveiros, sin éxito ninguno, como hemos podido ver más arriba.

-La Descripción en O Porco de pé.- Diferentes tipos de descripción según su función.- Técnica descriptiva: rasgos estilísticos utilizados.

En O Porco de pé la descripción se halla en importancia a la misma altura que la propia narración, y por lo que se refiere a su extensión, quizá la supera. Aparte de que Risco concede un enorme valor a esta clase de escrito, no podemos olvidar que una sátira como es esta novela no puede prescindir de la descripción para lograr su fin último.

Podemos distinguir, ajustándonos a la función desempeñada en el curso de la novela, entre las siguientes clases de descripción:

- 1) Descripción caracterizadora del personaje.
- 2) Descripción definidora o creadora de ambientes.
- 3) Descripción de abstracciones personificadas.
- 4) Descripciones estereotipadas con función metaliteraria.
- 5) La Descripción como puro ejercicio de estilo.

1) Son las más abundantes y las que ofrecen mayor interés en una obra que, al fin y al cabo, es una sátira de figuras sociales. En el análisis de los personajes dimos cuenta de algunas de ellas. Especial atención despertaban las correspondientes al personaje protagonista y al antagonista, por tratarse de descripciones paralelas y antitéticas:

a) De D.Celidonio aparece primero la descripción física y la espiritual, es decir, su retrato literario. Ambas descripciones vienen a coincidir y mezclarse, puesto que :

"Don Celidonio é igual por dentro ca por fóra: carne e espírito son a mesma zorza, misturada e revolta, co mesmo adubo de ourego e pemento" (p.9).

Con esta conclusión se cierra la primera pintura en la que D.Celidonio es descrito como un cerdo muerto ya y elaborado para su uso gastronómico, como decíamos al principio. El lardo rezumante y la gordura blanda y fofa son las características más repetidas. La impresión general, siempre peyorativa por supuesto, es la de la carne de cerdo en malas condiciones: ciertos términos médicos lo indican así, de un modo sutil:

"Don Celidonio é gordo e artrítico (...); ten as fazulas hipertrofiadas" (p.9).

Páginas después se nos informa de que Don Celidonio ha conseguido un perfecto disfraz. Es la primera enumeración caótica de la novela. Saltando de un tipo de prenda a otra, no queda ninguna sin reseñar: Vestimenta general, calzado, tocado, y un sinfín de complementos de calidad componen el vestuario de D.Celidonio. La descripción se fija en el color y el tipo de material noble con que está confeccionado el ajuar, y termina con una nota escatológica que añade una pizca de humor a tal profusión de lujo:

"(...) pano de seda para os mocos".

b) Al dr. Alveiros se le dedica una descripción mucho más extensa y detallada. Su fisonomía se muestra interesante y complicada. Posee cerebro y espíritu, al contrario que su oponente D.Celidonio. Para no agotar al lector, y por razones de decencia

literaria, el narrador nos pinta tan sólo el busto del Dr. Alveiros, aludiendo de paso con desprecio a la descripción de D.Celidonio:

"Deixaremos este retrato en óvalo. Os retratos de corpo inteiro son bos para os quintos e máis para os horteras"(p.41).

Y como los rasgos físicos, según creencia de Risco, reproducen no sólo el alma del individuo, sino también la función para la que ha sido destinado en la vida, resulta que la descripción del dr.Alveiros cobra varios significados y lecturas.

De todo esto se desprende que Risco, contrariamente a la doctrina literaria del Naturalismo, quiere mostrar cómo la conformación física y espiritual del individuo determina o impone su función en la vida:

"O Orfeo de século XX", apodo con el que se conoce al dr.Alveiros, debido a su viaje al otro mundo:

"(...)era un home, despois de todo, de corpo nin moi alto nin moi baixo, senón mediano e moi no seu ser, reentrante en si mesmo como a circunferencia, e perfectamente axeitado ó que tiña que facer no mundo (...) en realidade era un marco no lindeiro das dúas edades da historia"(p.38).

Tras esta visión trascendental de la constitución de su cuerpo, la descripción recorre muy despacio, y con continuas interrupciones digresivas, su cabeza, ojos, bigote y boca, y cuello:

"A testa, de deseño cubista, cortada a bisel en tódolos sensos, poliédrica e maciza, tiña tres sortes de cabelos, brancos, loiros e vermellos, dispostos en gradación serial, con moita entrada, coma dous portelos, un de cada lado dunha fronte máis longa por riba ca por baixo, e botados para atrás." (p.39).

La línea y el volumen geométrico son los puntos claves de esta descripción estilo "cubista", como se cita literalmente. La

geometría -de influjo vanguardista- apunta a la espiritualidad y contrasta de modo brutal con lo que acabamos de leer acerca de D.Celidonio.

De su vestimenta, dado que estamos ante un retrato "en óvalo", poco averiguamos: que usa cuello de pajarita, pechera almidonada "de brillo, tesa e dura", corbata de seda de cuadritos, un poco caída, y con alfiler o "clavillo". Ese clavillo era lo único que propagaba su afiliación a los saberes esotéricos. Lástima que las gentes confundieran su significado:

"(...) moitos pensaban que era a marca dos automóviles Dodge Brothers, cando en realidade era a Grande Exalfa Salomónica, que encerra tódolos misterios deste e doutro mundo." (p.40).

En suma, con todo lo que tiene de juguetona e hiperbólica, es la única descripción del personaje claramente meyorativa. Por esta razón contrasta con todas las demás.

c) Veamos a continuación cómo son las descripciones de los restantes personajes. Con alguna excepción que otra, son breves pero con densa carga semántica. Comencemos con los personajes del entorno del protagonista:

- Don Baldomero García

"(...) era pequeno, feito de cordas e sarmentos, e tiña a gadoupa enguruñada, adoito para apaña-las cadeas" (p.9).

En tan breve apunte de retrato surge, como en la imagen de un fetiche, la "cosificación" de origen vegetal ("cordas e sarmentos") y la animalización ("a gadoupa"). El único rasgo humano es de carácter moral: la codicia.

- Doña Nicasia

Dos fórmulas comparativas y una negación sirven para indicar sus defectos físicos:

"Era máis vella ca D.Celidonio, máis ancha ca alta e non tiña pescozo." (p.11).

También se describe su carácter rabioso, más adelante origen de una de las escenas más divertidas de la novela. La indicación reiterada de ese rasgo heredado de la madre, doña Emerenciana, se constituye, por tanto, en catáfora dentro del relato.

Con el tiempo, ya casada con D.Celidonio, sus defectos físicos empeoran:

"Collera a feitura dun tarro coma os das boticas, que tiñan na tenda para a pementa en po". (p.19).

De lejos, vestida, podía parecer una señora. Pero de cerca "o bafo, cheirar, cheiráballe a allo, mais calquera llo dicía; era tan franca que llas dicía na cara a calquera. ¡Ai, iso!" (p.19).

Tras esta descripción de su olor se añade una nota más de carácter, muy en consonancia con su mal genio. Eufemísticamente se le llama franqueza a una agresividad verbal que, al parecer, no se para en barras: volvemos a insistir en la función catafórica de la mención de este rasgo.

- Se explaya más el narrador cuando describe a las hijas de Don Celidonio:

"As fillas eran grandeiras, moles, seborrentas, leitosas, esbrancuxadas, enxaugadas, deslucidas, distinguidas, descoloridas, coma se chovese moito por elas, ou estivesen moito tempo na auga e lles marchase a pintura, imitante á duas bonecas feitas de queixo fresco, inspiradas na mocidade menos mal de D.Celidonio, con parecencia de manteiga sen sal, non ruín de todo, e doada para recibila cheda eficaz para os namorouzos, da graxenta fortuna achegada pola tenda." (p.20).

Estamos ante una de las descripciones que acumulan los atributos

de lo descrito en enumeración redundante. La redundancia procede del amontonamiento de sinónimos: "leitosas, esbrancuzadas — enxaugadas, descoloridas— deslucidas, distinguidas". A estos adjetivos calificativos se añaden otras construcciones sinonímicas ("feitas de queixo fresco", "coma se chovese moito por elas") basadas en el recurso literario de la comparación. Tal acumulación, fluyendo a través de un ritmo marcado por las similitudines, insiste en el rasgo físico más notable en las hijas: la blancura gorda, blanca y húmeda. Se producen sensaciones muy parecidas a las que el físico de D.Celidonio provocaba. Vuelven las comparaciones con elementos culinarios viscosos, rezumantes, pero no rancios en el caso de las hijas: el queso fresco y la manteca sin sal. Junto a los rasgos físicos se añade, en disculpa de las hijas, la nota social de la riqueza que llevan aparejada ("graxenta fortuna").

d) Pasemos a personajes de otro ámbito. Son los contertulios del "Novelty", Aser das Airas y Fuco Barbeito. El autor se propone con estas descripciones la pura caricaturización destinada a la sátira. Cuando uno se detiene en su análisis, especialmente en la del personaje de Aser das Airas, tiene casi la certeza de que Risco está retratando personas de carne y hueso conocidas por él. Sería ésta una de las razones que nos inducen a creer que estamos ante una novela de "personajes clave":

- En Aser das Airas se pretende subrayar su feminidad, elegancia y cursilería. Termina dibujándose una figura que tiene más de literaria que de real. Prueba de ello son las referencias culturalistas que ponen fin a la descripción. Su figura es utilizada por Risco para reírse de lo que él mismo anhelaba ser en sus años mozos. No es ni más ni menos que la figura de un decadente

finisecular.

"Anque disparado -se dice al final- coma unha frecha cara ó porvir, máis polo arco de Barbusse ca polo de Marinetti, semellaba un sobrevivente dos Freneuse e dos Esseintes." (p.46).

Aser das Airas, poeta con veleidades comunistoides, es nombrado con la aposición "o fillo de Samuel das Airas", después de saber el lector que sus orígenes están en el capitalismo y la usura provinciana. El retrato moral de cierto tipo social de intelectual está completo.

Vuelve la descripción a recrear el dibujo de claves geométricas:

"Era fino e pulido coma unha rapaza, loiro, con tódalas directrices da face suave e linda converxentes cara á punta do nariz afiado, de gume branco, e tan axeito coa súa lingua, que máis semellaba que falaba con aquel nariz de subela ca non co doce bico feminino (...)" (p.45).

La descripción, para ser completa, recurre a un procedimiento puramente lingüístico (o metalingüístico) como es la utilización intencionada de extranjerismos para la constatación de la elegancia del personaje:

"Era dunha elegancia perfecta, bailaba moi ben o tango, o shimmy, o charleston, e sorbía por unha palla o cock-tail. As veces levaba monocle." (p.45).

- Fuco Barbeito, siempre con el apelativo de "o avogado coxo".

Es objeto de una descripción muy distinta a la anterior, tan reposada y digresiva. La huella de Valle Inclán se percibe claramente cuando se presenta al personaje:

"Fuco Barbeito, o avogado coxo (unha perna máis longa e outra máis curta, sobretodo gris, caiado de prata, anteollos afumados, bimba, leite acedo)" (p.51).

Como si de una acotación teatral se tratara, se enumeran entre

paréntesis y con ausencia de forma verbal: el rasgo físico determinante del apodo del personaje, cuatro datos sobre su vestimenta y una última nota de carácter, expresada inesperada y humorísticamente con una metáfora de creación popular.

2.- Descripciones de lugares y ambientes.

Es incuestionable el carácter simbólico que algunos ambientes y lugares cobran en la novela. Que ello tenga un reflejo en el modo de descripción es más difícil de asegurar. El símbolo surge cuando esos ambientes descritos trascienden su papel de escenarios de novela para revestirse de múltiples significados, al tiempo que se funden con el modo de ser del personaje. Ocurre así con la catedral, la casa de Alveiros, la sala de la Diputación o el comedor de la casa de D.Celidonio.

Otros ambientes son puramente accidentales. El relato pasa por ellos rápidamente, dejando quizás algún retazo descriptivo: el Madrid nocturno (p.24), el casino (p.122), etc.

A medio camino entre la accidentalidad y el símbolo tenemos otros ambientes, como el del café "Novelty", o el lupanar madrileño, que son algo más que escenarios: cobran vida en ellos objetos, personas, olores, sonidos, etc., y son enfocados con enorme gracia.

Observemos cómo toma forma el ambiente de burdel. D.Celidonio, en medio de un decorado profusamente barroco, rodeado por aquellas mujeres, llega a sentirse embriagado y, al mismo tiempo, medroso como un cerdito. El ambiente comienza a describirse al describirse una cortina. Vemos a la dueña del local, curiosamente emparentada, en lo que se refiere a los rasgos físicos, con D.Celidonio:

"(...) a Señora enorme, rouca e bigotuda, tapando cunha bata antiga azul pálida as carnes sobreabondosas, fofas,

inchadas, desfeitas en brandura e gordura augacente e xelatinosa coma unha caixa de "jalea e mostrando unha face chea de pintas e binchocas, semellaba..." (p.25).

Sigue más adelante, la enumeración de muebles, telas, objetos y olores que invaden la sala hasta el agobio. Se destaca el grupo de "fermosas mulleres" en camisa, justillo y liguero. Se describen sus caras y, cuando D.Celidonio las va distinguiendo repara en una de ellas:

"(...) as testas douradas, arrepiadas como as dos Papúas da Nova Guinea, ou escuras e lambidas (...). Habia outra morena chea e lanzal cunhas patillas cuspidas apegadas nas fazulas firmes, onde un podería chanta-los dentes coma nunha laranxa, e peitos de bailadora de rumba." (p.27).

El ambiente se completa con la presencia animada del Amor y las reacciones físico-emocionales de D.Celidonio ante cada estímulo. El conjunto es todo un despliegue descriptivo.

La casa de D.Celidonio, con las mejoras denotadoras del progreso económico de su dueño es mencionada a lo largo de la rápida ascensión del personaje. En cambio, la casa de Alveiros aparece al final, como un islote de quietud en pleno fragor del homenaje al cerdo. En su descripción se demora el autor, especialmente al llegar a su estudio, cargado de objetos simbólicos, después de recorrer estancia por estancia. Leamos el principio de esta descripción : es un primer acercamiento en que se describe la fachada. Después el lector se introducirá en la casa, dejando a un lado el consultorio y pasando a lo más íntimo del vivir de Alveiros.

"A casa do Dr. Alveiros era vella e tiña catro pisos. Soportal no baixo, balcóns de ferro nos tres primeiros pisos, galería no último" (p.111).

Son frases nominales que recuerdan la acotación teatral. Es el mismo procedimiento enumerativo que veíamos en la caracterización de uno de los personajes.

La descripción pasa después al escaparate de la tienda que ocupa el bajo del edificio. No es casual el hecho de que se recree en este viejo escaparate. Risco sentía especial atracción por ellos, como podemos comprobar en textos posteriores (por ejemplo, Mitteleuropa). Son escaparates de aire antiguo que abren a los ojos del transeúnte curiosidades de teatro en miniatura:

"O baixo tíñao alugado xa do tempo dos pais a unha tenda de roupa feita que ostentaba na lumieira unha baranda con zamarras e pantalóns de pana pendurados en ringleira, que semellaban roupas de morto, e o mellor érano, e abaixo outra ringleira de monifates de cartón, moi coloradiños e de expresión moi doce, (...)" (p.111).

Continúa la extensa descripción de esta casa de la vieja hidalguía gallega, habitada ahora por un sabio extravagante y solitario. En ciertos detalles se comprueba la significación de la casa por un etnógrafo como Risco. Mayor carga simbólica posee el cuarto de estudio de Alveiros, con el retrato de Paracelso y la espada de Fernán Soares de Alveiros o Vello.

Fijémonos, por último, en la descripción de un paisaje urbano. Está fuera del ambiente de la novela, porque se trata de un paisaje onírico que aparece al final del sueño de d.Celidonio. Posee rasgos de pintura surrealista, y como el resto del sueño, está lleno de símbolos. Lo traemos aquí como ejemplo de ambiente simbólico, aunque pertenezca al mundo de los sueños:

"Por fin, chegou un sitio en que os refaceos se foron erguendo máis e máis, e por fin D.Celidonio chegou a unha sorte de peirao onde remataba a rúa. Daba riba dun ancho río de augas de betún, de tan solermiña corrente, que semellaban quedas e estañadas. Da outra banda un bosque de chemineas fumegaban mouras nubes, e atrás das chemeneas, a vermella luz do abrente emprincipiaba a

tingui-lo ceo, como un cristal de permanganato que se deita na auga. Xuntaba as dúas bandas do río, unha xigantesca ponte transbordadora, que erguía a súa urdime de ferrallos diante da amañecida." (p.36).

En este paisaje de ciencia-ficción se nos ofrece una visión de la ciudad futura convertida en máquina de metal. Es una imagen apocalíptica que transmite una sensación mortecina ("de tan solermiña corrente que semellaban quedas e estañadas") . Elementos telúricos ("a vermella luz do abrente", "ancho río", "o ceo", "a amañecida") dominados por los residuos de la técnica de una civilización que produce la muerte lenta ("augas de betún", "bosque de chemeneas", "cristal de permanganato", "urdime de ferrallo",...). Hay rasgos que muy bien pudieran pertenecer a la descripción futurista sin no fuera por el contenido semántico negativo que posee de principio a fin lo escrito.

3) Este tipo de descripción tiene como fin personificar una abstracción o dar vida a un objeto inanimado.

La Política con mayúscula, por ejemplo, toma la forma de una mujer madura que atrae a D.Celidonio con sus encantos. Hasta el final de la descripción no se descubre su identidad:

"Era unha vellona falangueira e despepitada, mais aínda en bo uso, e máis ca nada, era unha dona principal, que soamente trataba con xente de categoría" (p.17).

"Enfeitada con pedras falsas e gaios adubíos, aquela vella gaiteira, maquillada, oxixenada e peiteada ó garçon, aquela soberbia e respectable viúva de reis, de ministros, de cardenais e de xenerais, pasaba antes a rentes de D.Celidonio (...)

Aquela dona, aínda fermosa, digan o que queiran, churrusqueira e chea dun angado que ten mal para os homes, era a Política (...)" (p.17).

Es una descripción de tradición quevedesca que hace hincapié en la falsedad, locuacidad y ambición de una especie de viuda alegre

que ha arrastrado a la muerte a varios tipos de maridos, todos ellos de las más altas esferas, y que aún conserva el encanto de otro tiempo.

El Amor también es personificado en O Porco de pé, "o mago Amor", que trabaja al compás que le dicta el demonio. Como abstracción que cobra vida sin llegar a la personificación ("mosca de ilusión" se le llama), surge en esta descripción que forma parte de la pintura de ambientes analizada en el apartado anterior:

"(...) o Amor ledo e rideiro andaba solto, aboiando no aire, borboletando arredor das frontes que acariñaba coas súas leves asas (sic) de mosca de ilusión, mosca tsé-tsé que en lugar de sono infunde o desexo, pulsando as cordas do gran simpático cunha uña de ónix, prendendo sanguinhas rosas no baixo ventre de quen atinaba a entrar naquel paraíso de miragre." (p.26).

Resalta en la descripción el rítmico movimiento invisible expresado por los gerundios y el uso de la aliteración onomatopéyica ("borboletando arredor das frontes", "mosca tsé-tsé que en lugar de sono infunde o desexo").

En otra ocasión el Amor pierde su rango de entidad abstracta y se concretiza como una prolongación de las características físicas de D.Celidonio:

"Debeu ser un idilio, o de D.Celidonio con aquela rebola, enfouzado, farturento e espeso, que se podería cortar con coitelo coma o touciño, e pesar pola libra galega" (p.12).

El uso del plural contribuye aún más a lograr esa concreción:

"(...) estes amores crasos e lardeiros" (p.12).

4) Nos encontramos en un plano metaliterario. El narrador se identifica con el escritor y alude directamente a su labor como novelista. Otras veces la alusión es indirecta y se hace, por

ejemplo, mediante la utilización de estereotipos descriptivos, producto de su abuso prolongado a lo largo de toda una tradición literaria. Como recurso cómico lo encontramos a cada paso, sorprendiéndonos a veces donde no se esperaban.

Tomemos como muestra la caracterización del demonio. Las caras de este personaje, si nos atenemos a la tradición iniciada en el Romanticismo, son muchas, y todas falsas, como corresponde a un ser de mil formas y de ninguna, como es el diablo. En O Porco de pé esas caracterizaciones se desechan para presentar la de mayor garantía, la más auténtica. La descripción recoge la pintura que del diablo hace la más antigua tradición popular:

"(...) ispido e peludo, con cornos e rabo, con pezuña fendida nos pés e poutas nas máns, con cara de coello e cheirando a xofre, e quizais unha miga a corno queimado e sola de zapatilla e aínda coa forquita de dúas gallas e o cu recachado beixado das bruxas(...)" (p.57).

Para rematar la descripción, se ofrecen sus rasgos fosilizados en una especie de conjuro, que amontona calificativos en rítmica enumeración:

"Era o demo negro, mouro, louro, inmundo, cachondo, torto, retorto, manicho, barbado, tiñoso, raposo, peludo, pelado, cornudo, rabudo, co cu recachado, mintirizán, lacazán, fuciñado." (p.57).

Otra muestra sería el cliché en el que se ensalza triunfalmente el día de gloria, describiendo el ambiente previo a la apoteosis del cerdo.

"O día da festa amañeceu ridente e fermoso. Ia xa adiantada a primavera e o sol esplendente ergueuse sobre da cidade risoña, adubada coma unha noiva, navegando na súa barca dourada por un ceo de intenso azul, con grosas nubes de prata, nubes de alegoría e apoteose, que semellaban irisarse co reflexo dos gaios coloríns que enquirnaldaban as rúas." (p.100).

Uno de estos estereotipos se convierte en remedo paródico del estilo de las crónicas festivas de un periódico local. Los etcéteras finales invitan al lector a completar la descripción según mandan esos cánones conocidos tanto por el emisor como por el receptor literario:

"Atrás, un fato de fermosas señoritas de catorce a corenta e seis anos, vestidas de galegas con ramos de flores nas mans, que realzaban coa súa presenza a brillanteza do acto, traendo a el un perfume de xuventude e de beleza, con cintilar dos seus ollos, etc., etc." (p.105).

Remedo de este tipo de crónicas sería toda la descripción del desfile de homenaje a D.Celidonio, con la particularidad de que desborda los límites de cualquier crónica imaginable, hasta alcanzar magnitudes monstruosas.

Como ejemplo del tipo de descripción que a continuación se analiza, queda mejor explicada.

Antes de ocuparnos de este último tipo, diremos que hay más descripciones en la novela que obedecen a clichés literarios determinados: véanse como ejemplo las comparaciones y metáforas de la novela rosa aplicados a la belleza de la mujer y que constituyen algunos de los mejores exponentes de la enumeración caótica. Volveremos a este tema cuando se analice la parodia de las convenciones literarias en O Porco de pé.

6) La descripción como objeto autónomo, es decir, como puro ejercicio de estilo.

Los casos anteriores nos presentan descripciones supeditadas a la caricatura del personaje, el ambiente, la personificación o la ridiculización de la convención literaria.

En este último grupo veremos una descripción que cumple un fin en sí misma, como objeto autónomo en la novela. Aquí podríamos incluir la enorme descripción final del desfile por la ciudad de Oria el día del homenaje a D.Celidonio. Son enumeraciones sucesivas que dan forma artística a uno de los episodios más felices de la novela. La riqueza y profusión de los recursos retóricos, su carga de comicidad y el gran aparato teatral obligan a revisar este pasaje en otro momento.

En cambio, nos detendremos en una descripción muy concreta, hecha desde la casa del dr.Alveiros y que tiene por objeto las casas viejas de la ciudad.

Es una descripción muy llamativa, no por su significación en el contexto simbólico de la novela, que la tiene, sino por el grado de belleza artística que alcanza. Es un "puro ejercicio de estilo" porque se nota en ella la mano esmerada del autor, hallándose en consonancia con otros magníficos fragmentos descriptivos en su mayor parte esparcidos por sus colaboraciones periodísticas. Hemos visto también una clase de novela corta basada en la descripción atemporal, que ha recibido por parte de Antonio Risco la denominación de "prosa poética"... Podemos advertir la semejanza con esta descripción de la vista desde la casa de Alveiros, hecha por el puro placer de describir y a través de los ojos de este personaje. Contrasta con el estilo ágil, nervioso y de cómica intención que hemos visto hasta el momento, aunque en una fase previa a este fragmento el autor ha reposado el relato con el recorrido por la casa de Alveiros.

El hallazgo de esta descripción radica en el hecho de que no es más que una de tantas enumeraciones caóticas utilizadas en la novela. Quizá el vocabulario, los objetos que se describen, y un

ritmo muy especial dan la clave de su melancolía no exenta, como puede verse en algún detalle, de humor:

"(...) as traseiras das casas vellas, as galerías pintadas de terra roxa, cos vidros partidos substituídos con cartóns e follas de lata; as solainas sobreviventes, os ventanuchos de madeira vella sen pintar, cunha soa vidraza pequeniña no centro; as paredes de pallabarro e de tellas; os tellados cubertos de ouricelos; as chemineas feitas de lata de gas; as albacas e os miramelindros medrando en latas de pementos, en cus de olas, en orinales vellos; os tendais de roupa branca esgazada ou remendada; os gatos deitados ó sol, ou camiñando pouco a pouco polo cume dos tellados, cos rabos enfestos e mostrando a peseta; os testos, caixas de cartón, táboas de caixóns, trapos, vasciras vellas, abandonados nos tellados; a muller de fermosos brazos que aparece cantando para pecha-la fiestra sen dar tempo para verlle a face, que ben se sabe como é; os nenos que andan xogando na solaina máis baixa e dos que chegan aquí os berros..." (p.125).

De todo lo visto podemos concluir en qué tipo de técnica descriptiva utiliza Vicente Risco en O Porco de pé.

Hay que exceptuar aquellas descripciones que repiten estereotipos literarios, y como tales, repiten metáforas, símiles y epítetos manidos de otras existentes, así caricaturizadas.

Las demás, caracterizadoras de personas reales o ficticias, caracterizadoras de lugares y ambientes; supeditadas a la narración o con autonomía en la novela, pueden considerarse homogéneas en cuanto a técnica. Vistas así, las descripciones pueden presentarse de tres modos diferentes:

A) Las que llamaríamos "de estilo clásico" por su técnica consistente en el uso de oraciones con verbo de función descriptiva. Oraciones atributivas con adjetivos calificativos y construcciones comparativas, en el caso de descripciones de personas. Oraciones predicativas con verbos de contenido semántico

espacial, y objetos directos en enumeración ordenada y contenida, en el caso de descripciones de lugares:

-En la descripción de D.Celidonio (ver p.9) predomina el verbo "ser" ("é gordo e artrítico") y el "tener" con adjetivo predicativo ("Ten as fazulas hipertrofiadas"). Otros verbos usados en esta descripción: "sáelle, vânselle, rezúmalle, súdao,..." contribuyen a la hiperbolización de su figura, en constante metabolismo. Las fórmulas comparativas "coma", "semella" , son abundantes, más que las metafóricas.

-En la descripción del cuarto de Alveiros:

"No cuarto tiña a súa alcoba na parte de atrás con outra cama salomónica e un gomil de ferro, e unha cómoda onde gardaba a roupa, enriba da cal había un verdadeiro altar, con santiños e lampariñas, e candieiros con cera, estampas, reliquias, rosarios pendurados da parede e libros de devoción" (p.112).

En este caso, apenas hay presencia verbal. Indicaciones espaciales, sí, como es lógico en la descripción de un lugar o mejor, ambiente, pues la presencia del personaje se deja sentir en el uso de la forma verbal "tiña". La enumeración de objetos es comedida.

B) Las descripciones que explotan el recurso de la enumeración caótica. Son frecuentes en una novela con absoluto dominio de este recurso estilístico. Generalmente la descripción enumerativa tiene como fin el barroquismo, la sobrecarga espectacular de elementos espaciales o de calificativos redundantes.

A veces es difícil separar la descripción de la narración o el discurso, al hallarse imbricada en estos tipos de escrito, y partir de ellos para tomar forma:

"Don Celidonio pasmóuse dos diváns e cortinaxes de damasco marelo, dos espellos, das cornucopias, dos plafóns, dos recados, dos confidentes dourados, dos tapices, das credencias, da alfombra, dos púcaros de

China con flores frescas, das peles de raras bestas, do cheiro de pachulí e de sen-sen que facía cóchegas na gorxa e se subía á cabeza." (p.26).

El análisis de este tipo compete al estudio de la enumeración caótica, que dejaremos para más adelante.

C) La descripción con pinceladas fuertes, a manera de acotación teatral. Utiliza la frase nominal y mezcla los elementos caracterizadores del objeto en estudiada gradación. Es una técnica llevada a la perfección por Valle Inclán y de enorme fortuna en la novela posterior.

Junto a la descripción ya vista de Fuco Barbeito, contamos con la del salón de la Diputación provincial (pp.21 y 89):

"(...) entre peluche verde, retratos de etiqueta con cruces e bandas, e arañas de vidro, abatidos os stores brasonados e con porteiros de uniforme en tódalas portas."

Como notas comunes al conjunto de las descripciones de la novela, podemos apuntar:

1- La continua interrupción de que son objeto por parte de la digresión o referencia cultural a propósito de lo que se va describiendo.

2- El uso en sinonimia redundante de los recursos estilísticos siguientes: cosificación, animalización, hipérbole y comparación.

En el caso de las enumerativas, añadimos los recursos fonético-sintácticos del paralelismo y la anáfora, la similitud y la paronomasia.

3-En la descripción se recrean en primer lugar las sensaciones visuales. Siguen, en orden, las táctiles, olfativas, auditivas (en colaboración con los recursos fonéticos apuntados) y las

gustativas.

4- La geometrización "cubista" es la base de la caricatura.

-El espacio en la novela.- O Porco de pé, novela urbana.- La ciudad de Oria y el distrito de Solveira.- Algunos escenarios.- Los espacios simbólicos.

La novela gallega se encontraba necesitada de espacios urbanos, saturada como estaba del ruralismo costumbrista heredado del siglo anterior, cuando aparece O Porco de pé.

La novela de Risco cuenta la historia de un personaje que llega a ser alcalde de Oria, una ciudad gallega perteneciente al distrito de Solveira (67). El ascenso de este personaje, representante de un tipo social que incluso queda moral y estéticamente por debajo del filisteo, es muestra de la transformación social de la ciudad. Hasta su fusión con D.Celidonio el lector contempla una ciudad en proceso de mutación social: después de que los señores de alcurnia dejaran paso a los políticos y funcionarios de clase media, se asiste ahora a la elevación social de los tenderos y los horteras. Oria, ciudad que fue "rural y fidalga" en un tiempo, pasa a ser el símbolo de una nueva y degradada civilización urbana.

Curiosamente, en las alusiones a la ciudad sólo se menciona una vez el nombre de Oria, y se hace, además, de refilón, a propósito de un "pie de foto" del ABC, reproducido en la novela:

"La Comisión gestora de las aceras de la avenida principal de Oria, en su visita a los talleres de ABC y 'Blanco y Negro'" (p.32).

La ciudad, que tiene una presencia poderosa en la novela, es aludida con perífrasis como "a cidade rural e fidalga" (p.43), "a vila de que falamos" (p.47), o tan sólo "a cidade" (p.90). Sabemos

que es una ciudad española, tan real como otras que se nombran en el relato: Madrid, Barcelona, Sevilla, La Coruña,... Que es gallega hay bastantes datos que lo manifiestan, como los apellidos de los nobles del lugar, la participación de los Coros y gaitas en los festejos, la propaganda política y el romance que Alveiros entona blandiendo la espada que había pertenecido a uno de sus antepasados, jefe de los "Irmandiños" de Galicia. Precisamente será en boca de este personaje, lanzado al fragor del mitin electoral, donde aparezca directamente mencionado el nombre de Galicia.

Hay otra referencia a la ciudad, o más bien al distrito entero de Solveira, como representante de la tierra gallega. Se trata de una referencia exotextual en la que el autor enjuicia la entrega de los ciudadadnos a la nueva divinidad, como en una Babilonia resucitada:

"!Se non hai xente no mundo coma a desta terra bendita, sempre contenta, sempre patriota, sempre xenerosa, sempre simpática! Así debían ser todos, e este mundo era unha balsa de aceite." (p.99).

La clave de tantos rodeos está quizás en la relación que se establece entre autor y lector implícitos, ambos pertenecientes al mundo retratado en la novela, sabedores de lo que se satiriza. Se obvian, por tanto, concretas referencias al espacio urbano, porque se trata para los dos de un mapa conocido.

Con la consagración de D.Celidonio como divinidad de la ciudadanía, Oria cobra conciencia de su destino histórico. Antes de eso existía sin saber por qué. Ocurría con la ciudad el fenómeno contrario al que sufriría Castroforte del Baralla, otra ciudad gallega novelesca, producto de la mente de Gonzalo Torrente Ballester: que su existencia se debía al hecho de estar pintada en los mapas. En este sentido de ciudad mítica podemos considerar a

Oria como una antecedente de la quinta provincia gallega del libro de Torrente (68):

"A cidade medraba e vivía sen ter para qué... Coma tantas outras cidades que existen soamente pola costumbre que teñen de existiren, que se non fose iso os cidadáns rematarían por írense cada un para o seu lado e deixaren a cidade soa e abandonada . Ou poida tamén que existan nas guías e retratadas nas tarxetas postais. Claro está: abandoa-la cidade sería desmentir ós cartógrafos, ós xeógrafos e os fotógrafos, o cal é cousa de moita gravidade (...)

Era o caso da cidade de que falamos antes de descubrir a D.Celidonio. Existía por existir, ou por ter existido, ou por a xente pensar que existía" (pp.109-110).

La ciudad toma conciencia de sí misma como lugar y como conjunto de ciudadanos, unidos por la corriente del entusiasmo por la glorificación de D.Celidonio. Los ciudadanos lo experimentan de modo intuitivo, en actitud de masas que se funden como un mosaico para recibir a D.Celidonio:

"coma se (...) as testas dos cidadáns se volvesen adoquíns todas a eito" (p.102).

En Oria reconocemos el nombre de la Orense real vivida por Vicente Risco, nombre formado con su etimología latina. Ciudad literaria recurrente, que habíamos conocido como escenario de su primera novela, Do caso que lle aconteceu ao Dr.Alveiros y que volverá a surgir en la sátira inconclusa Os Europeos en Abrantes.

De todos los elementos de la ciudad calcados de la realidad: el Orfeón, el Ayuntamiento, el casino, el periódico local, la Sociedad deportiva "Tennis Club", las escuelas y Coros gallegos, etc., etc., destacan dos: el centro social, una de las primeras conquistas de D.Celidonio, como es la Plaza Mayor. Y el centro intelectual, "mentidero de la villa", como es el café "Novelty". Este café tiene también un uso intertextual. Es café de novela que

caricaturiza el ambiente de un café de Orense, el "Royalty", al que acudía Risco para hacer tertulia. Años después seguiría recordándolo, especialmente cuando le llegó la hora de su demolición (69).

El "Novelty", centro de novedades, como indica su nombre simbólico, se convierte también en prototipo de café por antonomasia, que con tanta brillantez cantó el maestro Ramón Gómez de la Serna. Risco, que había rodado por los cafés madrileños hasta desembocar en la tertulia del "Pombo"; que se había nutrido culturalmente, como tantos otros de su generación, en las charlas y diatribas del café, quiere contribuir a su elogio con esta admirable descripción animada de la novela O Porco de pé:

"Canda un entra no café, de que un pon o pé, un día de chuvia, un supoñer, no serruxe mollado do piso que apaga as pisadas; de que un sente o barullo da xente e o estrondo do dominó; de que un respira o aire tépedo e neboento de fume de exhalacións humanas; de que un sente o cheiro do café e dos puros,..." (p.47).

Don Celidonio, se dice, nunca va al café, "porque no sabe lo que es bueno". Pero se habla de él en la tertulia y ésta sucumbe al culto de D.Celidonio mucho antes de que lo haga Alveiros. La localización de esta tertulia:

"(...) na mesa do fondo do café Novelty, ó lado da porta de espelliños biselados por onde un vai ó mexadeiro..."

En relación con la identificación de autor y lector implícitos, su ubicación con pelos y señales es muy significativa.

Espacios con función de símbolo son frecuentes en la novela. Pensemos en uno que surge a trasmano al final, la Biblioteca Municipal.

La casa de Alveiros, por ejemplo, en cuya descripción se demora y recrea la novela justo antes de la claudicación del hidalgo

Alveiros. En antitético paralelismo se muestra el comedor de la casa de D.Celidonio, que llega a imponer respeto incluso al propietario:

"Don Celidonio entraba con medo naquel comedor imponente (...), sentíase devecido e pequeno naquel lugar, e non se atrevía máis que a falar baixiño, coma nas sacristías e nas antesalas, el que tan campante ocupaba a presidencia do Concello, e tan tranquilo se achaba no despacho da Alcaldía... Mais alá, no comedor estilo español, sentíase indigno de tanta grandeza, (...)" (p.56).

A veces los espacios crean simetrías en consonancia con los momentos paralelos en la novela. Ocurre así con las tres menciones, repetidas con cómica exactitud, de la mesa de la tertulia del "Novelty". De igual modo sucede con el salón de la Diputación Provincial, al que acude D.Celidonio para ser nombrado "Fuerza Viva", antes y después del golpe de Estado. La repetición indica que las cosas vuelven a su cauce, porque todo es, al fin y al cabo, lo mismo.

La catedral de Oria es el mejor ejemplo de espacio simbólico eterno, frente a los símbolos efímeros que son las casas o el café. Alveiros se refugia en ella huyendo del fervor ciudadano ante la glorificación de D.Celidonio. La catedral, como un libro en piedra, envía múltiples signos a Alveiros: de un saber ancestral, esotérico, y de una inocente fe religiosa:

"Sabía de memoria todo o que nela había e o que significaban tódalas figuras dos relevs e dos capiteis. Os séculos falaban con el por medio daquelas figuras de que os arqueólogos non podían dar razón." (p.121).

Pero el refugio no logra amansar el espíritu de Alveiros, que reconoce aquí y allá símbolos de cuyo cumplimiento está siendo él testigo en su tiempo, como un espectador impotente puede ver iniciarse una profecía apocalíptica.

En el mundo del sueño de D.Celidonio hay un espacio de enorme contenido simbólico. Se trata de la Ciudad, con mayúscula, la ciudad maldita del futuro en que el planeta se va transformando, hasta no quedar ni una brizna de hierba. Es la Gran Ciudad a cuyo lado la torre de Babel se convierte en ridículo montón de palillos. Toda esta simbología es, claro está, de origen bíblico: Caín y Abel; siendo el primero el que empieza la construcción de ciudades para la prolongación de la estirpe maldita:

"(...) era a Gran Cidade, a Gran Cidade que dá volta ó mundo e ocupa o mundo enteiro, e enche o mundo de tal forma, que xa non hai terra para sementar catro pataquiñas. A terra toda está cuberta de asfalto que asulagou Sodoma e Gomorra callou na Gran Cidade moderna, que enchía o mundo enteiro." (p.36).

Por ella corre don Celidonio y no escapa nunca de este laberinto lineal.

Madrid y Barcelona, lo más cercano a esa invasión del asfalto, surgen en el sueño antes de adoptar los caracteres monstruosos de la Gran Ciudad.

Aparecen otras veces en la novela, de forma esporádica, especialmente Barcelona. Cada vez que se menciona la agitación social obrera, la batalla campal entre socialistas y patronos, surge Barcelona. Madrid es otra cosa: base de operaciones políticas que tienen como objetivo Solveira y otros distritos gallegos; meta de snobs provincianos; y, sobre todo, prueba de consagración social del cerdo.

D.Celidonio, ya lo dijimos, viaja a Madrid para despertar al mundo de los humanos, para iniciarse en el camino de Fuerza Viva. Le acompaña su Virgilio particular, el ingeniero de la Diputación, que, todo hay que decirlo, no le produce más que recelos. Las

estaciones más importantes que visita en este viaje iniciático son el teatro, el prostíbulo, la casa del Conde y los talleres del ABC.

En fin:

"Don Celidonio viu en Madrid o que nunca vira: o Metro, a Bola de Gobernación, a parada... ata viu ó Rei coa Raíña e os Infantes e moita familia, nun palco de Real"(p.24).

-El tiempo en O Porco de pé. El tiempo de lo narrado.-
Referencias temporales exotextuales.- El tiempo de la narración.-
Fórmulas temporales del narrador.-

Como se indica en la primera página dedicada a esta novela, la historia que se narra en O Porco de pé tiene como fin mostrar "o que vai de tempos a tempos", es decir, al autor le interesa enormemente dar a conocer la transformación social que una ciudad ha experimentado en un tiempo concreto. Es más: la única causa de esa transformación son los "nuevos tiempos" o "los tiempos modernos".

En el sentido de lo que acabamos de decir, las referencias exotextuales al tiempo, que se encuentran en el relato, se integran en él, sin dejar de apuntar a la realidad exterior a la obra de ficción. Una vez perdidas esas referencias, la novela sigue teniendo significado suficiente. Queremos decir que es una obra literaria producida por el contexto en que el autor vive, cosa normal tratándose de una sátira, pero que un elevado valor artístico hace que la novela siga en pie aun cuando ese contexto se desdibuje en la mente del lector.

Además, no hay que dejar de tener en cuenta las condiciones en que el mensaje literario se transmite. Autor y lector implícitos están, como se sabe por ciertos indicios, al tanto de muchas cosas que en el relato apenas se explicitan, y que un estudio pragmático

profundo revelaría con toda claridad. Pero gracias a que este juego no es constante, puesto que el narrador se comporta muchas veces al estilo tradicional y no abandona al lector a su suerte, la novela puede leerse en un sinfín de situaciones diversas y ajenas por completo al momento en que la produjo el autor.

Volviendo al tema del tiempo, insistiremos en que el cambio social provocado por la llegada de los "tiempos modernos" es lo fundamental en la novela. Paradigma humano-animal de esa transformación es la vida de Don Celidonio.

Este será entonces el tiempo de lo narrado: el trayecto de la juventud hasta la madurez del protagonista. Hay dos importantes referencias exotextuales que sitúan la trayectoria, cuyas implicaciones ideológicas dejaremos para otro momento. La primera es la localización temporal en los inicios de la novela ("Na post-guerra", p.7). La segunda es un hecho que hará variar el curso de los acontecimientos ("o golpe de Estado do 13 de Setembro", p.84) (70).

La historia de este pedazo de vida ejemplar comenzaría, pues, hacia 1919, tras la Guerra de 1914, y llegaría hasta bien entrada la dictadura de Primo de Rivera. Es decir, transcurriría en diez años más o menos. Son los que tarda D.Celidonio en casarse, meterse en Política, enriquecerse más aún, y pasarlo mal hasta su apoteosis final.

Otras referencias temporales de ámbito exotextual, que se vuelven un poco obsesivas en la novela, como un leit-motiv de tinte surrealista, son las que se hacen a los enfrentamientos entre sindicalistas y patronos en Barcelona. Desde la Semana Trágica de Barcelona hasta el golpe de Estado de Primo de Rivera eran constantes estos disturbios sociales que tenían a Barcelona como

escenario principal.

Hay también una referencia al "asalto de tiendas", actos de pillaje que Don Celidonio presencia junto a su mujer y sus hijas, ya situado con mancebo y criada, pero todavía no inmerso en el mundo de la Política ("cando foi do asalto das tendas" , p.29).

En la parodia de la campaña electoral podemos encontrar más datos que informan sobre el tiempo: las elecciones frustradas por el golpe de Estado, el enfrentamiento entre liberales cuneros y agrarios pseudonacionalistas; y la mención repetida del artículo 29, eufemismo por el que se aludía a la no necesidad de recurrir al soborno para asegurarse ciertas candidaturas (71).

Más importantes serán las referencias al tiempo de la Dictadura, para comprobar hasta dónde se prolonga éste: el dictador está asentado. Vemos la caricatura de su imagen imperial protegiendo la figura de D.Celidonio (p.92) y la constatación de que tras los primeros meses, todo en Solveira siguió funcionando igual. Llega, pues, el tiempo de lo narrado hasta la fecha de publicación de la novela (6 de julio de 1928).

Podríamos extraer más datos temporales de referencias intertextuales integradas en las digresiones. Pero si estas referencias nos interesan es por conocer el funcionamiento de la intertextualidad misma, ya que las coordenadas temporales del relato están suficientemente fijadas.

Serían, por citar algunas: la alusión al hallazgo de la momia de Tutankamen en el mundo real, después de que Alveiros en la novela Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros (1919) la visitara personalmente para desfajarla y dejarla marchar (72).

La alusión al filósofo de Tamarica, personaje de una novela gallega; O filósofo de Tamarica, del escritor X. Magariños

Negreira, publicada en la colección "Lar" en 1926.

El tiempo de la narración ofrece, en cambio, mayor complejidad. Al tratar la articulación interna de la novela quedó reflejado el modo y el tiempo del relato.

Recordemos una vez más que la novela se inicia con el resumen catafórico de lo que el narrador va a contar y el propósito con que lo hace. El narrador localiza exotextualmente la historia y se coloca en un tiempo posterior a la consagración de D. Celidonio como alcalde y contemporáneo a él. Suponemos, claro es, que se trata de su segundo nombramiento como alcalde:

"Agora é presidente da Xuntanza Cidadá e de Outras Sociedades. A parenta botou abrigo de chinchilla e petit-gris. Fixeron casa nova e teñen outro automóvil. Aínda opodían tener máis." (p.7).

El relato se inicia con la prehistoria, por así decirlo, de D.Celidonio. Se repasa aceleradamente, con un tempo rápido. Menudean las descripciones pero no la digresión. Cuando el elemento discursivo aparece, poco después de iniciada la carrera ascensional de D.Celidonio, la velocidad de la narración se reduce y queda interrumpida por paréntesis digresivos atemporales. El presente de las formas verbales va alternándose con el tradicional pasado de los verbos de la narración.

El "tempo narrativo" se mantiene igual a partir de ahora, e incluso cuando la trama se complica, haciéndose la doble narración de lo ocurrido a D.Celidonio y a Alveiros.

La intemporalidad va ganando más espacio: doce páginas ocupa la presentación de los personajes del "Novelty". Algunos hilos que la conectan con la narración principal (más visible será la presencia tácita de la opinión del protagonista) evitan perder el curso general de los acontecimientos.

El corte imprevisto que supone el golpe de Estado acaba con un "prestíssimo" con que la narración se había acelerado pocos momentos antes.

Hay una vuelta atrás en lo narrado, a través de los datos del pasado rememorado por el narrador, y el examen de conciencia de D.Celidonio.

Una de las más extensas digresiones ("O Senso Reverencial do Diñeiro") junto con la enumeración caótica más larga (10 páginas) y la detallada descripción del vivir de Alveiros (15 páginas), dan un nuevo descanso temporal antes de la rápida reanudación final, en que el tiempo parece recobrar una aparente armonía, fundiéndose la narración de cada uno de los personajes en una sola.

Las fórmulas temporales empleadas por el narrador nos comunican que el curso de la narración se atiene a un único punto de referencia: la trayectoria ascensional de D.Celidonio en sus conquistas sociales.

Exceptuando algunas localizaciones temporales del presente que encontramos en la primera secuencia, donde se habla de un "agora" y un "hoxe" a partir de los cuales se relata una historia ya pasada, las demás fórmulas temporales empleadas a lo largo de la narración indican localizaciones subordinadas a ciertos hitos en esa carrera del protagonista: "daquela", "daqueles días", "antes que", "por aquel tempo".

Para indicar los saltos en el avance temporal se toma como espacio el "día" con una inconcreción intencionada: "un día", "pra outro día", "á mañá cedo", y una reiteración, que tienen mucho que ver con las fórmulas típicas de la narrativa oral. También es una fórmula de este tipo la indicación temporal "agora imos ver" que se apunta en un momento concreto del relato, y que contiene en ese

"agora" una clara deixis textual narrativa.

Contrastando con esa inconcreción temporal, cuando el relato desemboca en "o día da festa" final, el narrador da indicaciones puntuales y demoradas sobre el tiempo: "Sobre das dez e media", "ó dá-las once,..." Esas indicaciones horarias serán también el punto de enlace entre las invitaciones a los actos enviadas a Alveiros y reproducidas tal cual en la novela. Es tal la concentración de la narración en ese "día da festa", que éste parece dotarse de categoría de personaje.

-El lenguaje en O Porco de pé.- Uso del gallego y el castellano. Presencia de otros idiomas y variedades lingüísticas.

El idioma gallego no es el único en ser empleado en la novela, pero sí es la lengua que usa el narrador para reproducir una historia y unos personajes que en la pura realidad se expresarían la mayor parte del tiempo en castellano. Esto puede parecer una perogrullada, pero dice mucho acerca de la conquista por la lengua gallega de una novela urbana que trasciende los límites de Galicia. Si el gallego no dejara paso a ningún otro idioma en la novela, ésta no tendría tanta importancia desde el punto de vista de la lengua literaria. Pero ocurre que otros idiomas surgen en momentos claves para la interpretación de la novela como sátira social. Veamos ejemplos del castellano satirizado como idioma superior y dominante con respecto al gallego:

La primera reproducción de un diálogo en castellano se produce entre D.Baldomero y los comerciantes aseedados que durante mucho

tiempo se mantuvieron en la ciudad, y ahora acabarán arruinados por el aluvión de tenderos castellanos. Se introduce en cursiva, como indicación metalingüística de que se trata de una grabación directa y realista de las palabras que se cruzan los personajes:

"-vd- lo pase bien, D.Laureano... Que vaya usted con Dios, D.Nicanor... (...)
-Adiós, Baldomero." (p.10).

Como se comprobará poco después, son palabras de mal agüero para los comerciantes nativos: palabras castellanas como palabras de invasión social.

También es el castellano la lengua en que se expresan los que creen dominar "la ciencia exacta de Madrid", provincianos rendidos ante el influjo de la capital.

El castellano, como idioma invasor, no proviene de un determinado grupo de presión social, sino de varios. Veamos varios ejemplos : La reproducción de una canción de guerra política:

"Don Celidonio lembraba o que ouvira cantar aló o
Primeiro de Maio:
¡Los burgueses traidores que nos atropellan
Bajo el yugo de la explotación
Serán barridos mal y de mala manera
Y perseguidos sin compasión!" (p.29).

Seguidamente, el pie de foto del ABC, "que é o periódico dos ricos e o que defende a Orde Social e a integridade de Patria", que hemos reproducido como única cita en que se menciona el nombre de la ciudad de Oria (p.20).

Son ejemplos, los que acabamos de ver, en que el castellano como idioma de superior dominio social queda ridiculizado. También la sátira apuntará a su prestigio cultural: el diario local de la ciudad siempre trae algún artículo:

"(...) sobre do correcto emprego do pretérito pluscuamperfecto de subxuntivo nas oraciós de xerundio,

e contra o penoso e tristeiro espectáculo dos galicismos que emporcan a pureza da hermosa fala castelá." (p.123).

En otras ocasiones el uso del castellano, dejando a un lado la intención social, es un recurso cómico de potente efectividad. Don Celidonio en este idioma hace sus mejores y más contundentes citas:

"E o que dicía d.Celidonio pola muller: 'Mi Nicasia es muy habilidosa; de cualquier cochinada hace un plato'" (p.17).

"Xa sabe o que din na miña terra: 'La murmuración pasa, y el provecho queda en casa'." (p.73).

Algunas variedades del castellano quedarán reflejadas cómicamente en la novela. El hijo del conde, por ejemplo, es un experto en la jerga azarzuclada de la juventud bien nacida de Madrid, frívolo remedo del habla del lumpen:

"(...) o fillo do Conde era galante e fino, e tan chistoso, que falaba igual que falan os chulos de Madrid." (p.64).

Tendrá ocasión de hacer gala de ese modo de hablar después de oír el solemne discurso de su padre, que le ha llamado a capítulo. El contraste entre el estilo de una y otra intervención es de una enorme comicidad (p.76).

Con clara intención de ironizar sobre las paradojas políticas, el autor pone en boca de los del "Novelty" el elogio de la opción política por la que Alveiros se ha decidido a luchar, y lo hacen nada más y nada menos que en castellano:

"ata lle chamaron regionalista sano y bien entendido" (p.70).

Sus compañeros de campaña parecen huir también del gallego, trompicando el mal conocido castellano. El personaje del indiano se expresa en una modalidad americanizada del castellano. A él no le oímos hablar directamente, pero el narrador recoge sus maneras para presentarnos su caricatura:

"(...) o Presidente das Sociedades Federadas do distrito de Solveira, un tendero llegado resién con chaleque branco e paraguas, que voltando cuns cartiños, puxo un etablesimientu na súa aldea (...), fundou unha sociedade agraria para xeringar ós que estaban no poder, ata que o tivesen que tragar por forza." (p.67).

Por último, el autor lleva a cabo un estupendo remedo del "castrapo", variante castellana galleguizada que los agrarios, que nunca supieron ser galleguistas a juicio de Risco, se esforzaban en practicar por ultracorrección ignorante. El autor llama a esta variante "un castelán completamente agrario":

"(...) para ganarmos las eleiciones tenderá que haber mucha unión entre los trabagadores del ajro, pues tenemos que ir compautos a las urnias como un soilo hombre para concluírmos con el caciquismo que es lo que nos cumple a todos." (p.79).

Otros idiomas, como el francés o el inglés, son fuente de neologismos o expresiones de moda que ayudan a caracterizar al personaje, ponen en solfa abusos terminológicos de la ciencia, o se utilizan para producir juguetonas combinaciones fónicas a partir de palabras puestas en circulación por el "estilo de vida moderna":

El francés es, por su lado, el idioma del amor: "Mon amour!, mon amour!", exclama la prostituta de Madrid. O el de la supuesta distinción que no es más que cursilería: la que afecta a Aser das Airas, por ejemplo (p.45).

La novela moderna, de orientación psicológica, debe mucho a la literatura francesa, de la que se toman las expresiones

"soulagement" (p.88), para definir el estado de ánimo de D.Celidonio. O "celui qui ne comprend pas" (p.90), para subrayar su anonadamiento.

Las mujeres que acuden al club de tennis dan un recital de calceta, moviendo sus agujas al ritmo del "crochet, macramé, frivolité, encaixe Richelieu." (p.45).

El inglés entonces no había arrasado con sus tecnicismos y todavía se hallaba restringido al lenguaje del deporte, que el pensador Gondulfes quiere llevar al dominio filosófico:

"(...) un argumento era un oppert-cut, unha porfía era un ring, unha digresión era un corner" (p.50).

Como ejemplo final de cómo puede el lenguaje en O Porco de pé caracterizar a un personaje, tenemos el de la descripción del estado social y cultural al que han ascendido las hijas de d.Celidonio:

"Aqueles encantiños xa sabían dicir: el logo, faiche a ti boa faltiña e estate por ahí que xa te chamarei, e no Colexio aprenderon a dicir: Comán vú porté vú -tré bien e vú -tré bien mersi. (...) Aínda mostraban a súa exquisita distinción falando da Caraba, pódose nun plan iamón e haciendo el indio..." (p.20).

Gallego cursi de ciudad, un francés mal rematado, con reproducción fonética en castellano, y la famosa jerga juvenil urbana irradiada desde Madrid, componen sus armas lingüísticas.

Aparece el latín eclesiástico empleado en la exposición de la teoría sobre el "Senso Reverencial do Diñeiro" ("unum baptisma in remisionem peccatorem per saecula saeculorum" -p.97-. "Maxima debetur pecuniae reverentia" es la cita atribuida a Maeztu -p.97-). Algún latín había surgido antes, para cerrar las dos cláusulas de una especie de oración sagrada dirigida a la dueña del

burdel ("(...) iego te absolvo! (...) ¡Vinde presta-la vosa homenaxe á Venus Victrix!" -p.25-).

Por último aparecen en dos citas literarias el portugués y el catalán. La primera son los célebres versos de Camoens:

"Cesse tudo o que antiga musa canta,
Que outro poder mais alto se alevanta!"

La otra es una cita de Eugeni D'Ors:

"D. Celidonio podía moi ben dicir con Xenius traducindo a Rückert.
a mitja nit
he guerreat
-Aspre batalla, ferm combat-
¡Oh, Humanitat, les dolors teves!
I no he pogut
portar- hi ajut
a mitja nit" (p.82).

El gallego en O Porco de pé, como el de toda la obra de Risco en este idioma, tiene un uso claro y brillante. Como los registros y tonos varían, es difícil dar rasgos comunes a esta prosa gallega. Si nos atenemos a la narración, podemos decir brevemente, pues ampliaremos el tema al tratar su estilo novelístico, lo que ya repetimos otras veces: frases cortas, estilo rápido, ágil, esfuerzo por modernizar lo "enxebre", exposición pedagógica,... todo lo contrario, en suma, al estilo barroco del que será gran ejemplo su amigo y compañero de generación Otero Pedrayo.

-Diferentes registros del gallego. La parodia del lenguaje coloquial, familiar, solemne, etc.

A la intervención de los diferentes personajes se debe la aparición de diversos registros en la novela. A ellos se suma el narrador cambiando el tono de la narración en consonancia con el personaje o el momento narrado. Y, desde luego, la digresión, según la talla científica o la bajeza de lo tratado: Veremos cómo se

producen contrastes cómicos, provocados intencionadamente. O cómo la solemnidad y la chabacanería se mezclan en un mismo lenguaje.

Fundamentalmente son dos registros lingüísticos los que se ponen en juego: el elevado socialmente y el familiar, rayano en lo vulgar. Personajes de baja estofa, como son los del ámbito de D.Celidonio, aprenden en su trato con "gente de altura" su hueco y adulator lenguaje, o aprenden a callar en público. Pero en los momentos críticos dan rienda suelta a su espontáneo registro lingüístico, como Doña Nicasia en su arrebatado de ira contra el conde y D.Celidonio:

"-¿Quen es ti, vamos a ver, quen es ti para me caláre-los teus manexos con ese aproveitado lampantín? (...) Parvo, mais que parvo; e aínda lle querías paga-las eleccións. ¡Cos cartos de quen, lapón, lobishome! ¡Heiche esmaga-lo fuciño, larpeiro! (...) ¡Hannos cheirar, afellas!... ¡Todo porque ten título e chámanlle: Señor Conde por aquí, Señor Conde por acolá! ¡Que raio de Conde, se os hai mellores en Niñodaguia!" (pp.77-78).

Este registro no llega a rozar lo que sería un auténtico lenguaje vulgar. Está más cerca del familiar, que es el que el autor también pone en boca del demonio, con gran acierto cómico. Obsérvense las expresiones populares o frases hechas:

"-Por onde lle foi dar a este, despois das que ten pasado neste porco mundo, agora que ninguén lle dá tino, querer vir pintando a cana verde. ¡Ora si que me amolas! ... ¡Cabezudo es coma ti só! (...)" (p.129).

El narrador se apropia frecuentemente de este tono familiar, sobre todo cuando se acerca más al lector. Véanse las perífrasis eufemísticas, la abundancia del diminutivo, los anacolutos y construcciones de origen popular:

"Antes diso, a pouco de volver de Madrid, don Celidonio púxose tan maliño, que estivo se marcha se non se marcha.

Non sexan mal pensados, que non foi diso.

Non parece senón que ...; pois non señor non o foi. O enxeñeiro coñecía tan ben Madrid, ¿e íao deixar coller unha enfermidade?" (p.33).

O cuando ese registro ayuda a subrayar la narración de hechos vulgares. Un buen ejemplo lo constituye el comienzo de la novela: el vocabulario escogido a propósito y una comparación final de degradantes connotaciones causan el primer impacto en el lector:

"(...) D. Celidonio ascendeu de porco a marrán e chegou a Alcalde. A parenta inflou coma o fol da gaita."

El registro del lenguaje elevado, incluso solemne, no abandona a los personajes que, como el Conde, han aprendido a no cambiar el tono de sus discursos políticos en ninguna de las situaciones cotidianas de la vida. La serie de acotaciones con que el narrador salpica este "discurso familiar" con su hijo aumentan la comicidad hasta la traca final en que se cuela algo del lenguaje común:

"(...) e sacando o rexistro da voz humana, díxole:
- Meu fillo: un porvir brillante ábrese diante de ti nesta vida ... para servizo dos amigos, do Partido, da Monarquía e da patria. Lucida carreira, un título nobiliario, un nome coñecido, boas relacións, moitos votos, moita man en Palacio... Todo isto tes, gracias ós traballos, ós desvelos, és sacrificios do teu pai (Pausa) (...) e eu cumpro unha obriga sagrada ordenando que rifes axiña coa filla de D. Celidonio (Pausa final)" (73).

El narrador se une a este tono solemne para introducir el fuerte contraste que supone la respuesta del hijo:

"O fillo recibiu cun silencio respetuoso a maxestosa oración do pai, e non resposto aínda do pasmo admirativo pola fondura dos conceptos, respondeu deste xeito:
La Karaba, papá (...)" (p.76).

Ambos tonos, el vulgar y el solemne, pueden fundirse cómicamente en un mismo pasaje lingüístico. Es un recurso humorístico muy utilizado en la narración. Veamos el tono lírico y elevado de los amores ridículos -nacidos de un motivo poco espiritual- entre

Alveiros y Celidonia. Con él se expresa una imagen vulgarmente escatológica:

"Coma quen mexa nas augas mortas dunha laga estañada e tranquila, o dr. Alveiros deitou a quentura do seu amor na alma augacenta e pasmada da Celidonia..." (p.62).

En varias ocasiones la sublimación de lo vulgar llega a la deificación del objeto en cuestión y el narrador entona con registro solemnísimos un canto de resonancias religiosas, que se desvía por el camino de la disgresión:

"Feminino Buddha" (Dedicado a la dueña del prostíbulo)
A inmortalidade agarda ó teu nome sonoro. ¡Ou ditoso mortal!" (Dedicado a D. Celidonio).

Este mismo juego contrastivo surge cuando se acaba el discurso previo a la condecoración de D. Celidonio: tiene un final de vulgaridad, como un respiro que el orador se da cuando acaba el esfuerzo. Y la respuesta de D. Celidonio choca patentemente con el tono del discurso:

"(...) que marca unha páxina sen parella na historia universal de tódolos pobos do mundo, e como proba, ahí vai iso...
E entregoulle o traxe
- ¡Deus llo pague! ¡Deus llo pague! - respondeu choroso D. Celidonio, con sublime sinxeleza." (p. 108).

- Presencia en la novela de las jergas o lenguajes especializados dentro del gallego: Transposiciones y usos paródicos.

Como muestras del lenguaje científico y siempre desde una perspectiva deformadora y caricaturesca, Risco elige dos tipos de jerga: la médica, propiamente científica; y la filosófica, dentro de las ciencias humanas.

De una manera especial le atrajo siempre la jerga médica, como se pone de relieve en otras novelas. Esta jerga aparece en dos ocasiones señaladas en la novela. Una es el diagnóstico de Alveiros, parodia de una teoría científica que roza los límites de lo real, pero que tiene visos de seriedad pues sustenta nada menos que el sentido total de la novela O porco de pé.

La jerga médica aparece en este diagnóstico muy suavizada, en versión inteligible y casi popular. Si tenemos en cuenta el carácter de la sabiduría médica del dr. Alveiros, basada más en el esoterismo y el más allá, que en la charlatanería de los médicos apegados a la realidad terrena, comprendemos por qué el diagnóstico de Alveiros no se expresa de un modo tan ridículo:

"O Dr. Alveiros estodiou o tema xenetitliaco de D. Celidonio, e o tema da revolución; a árbore xenealóxico; ollouno por unha lente de cor para lle estudia-la envoltura áurica; analizoulle os catro humores, apalpoulle ben o bandullo." (p.43).

Otra cosa muy distinta será el lenguaje médico aplicado a la descripción de los cambios emocionales de D. Celidonio. En este caso de transposición del lenguaje médico a un campo que no es el suyo, se quiere dejar claro que la psicología de D. Celidonio era puro desencadenamiento mecánico de respuestas físicas a un estímulo. Veamos el tercer estado emocional:

"Con este pensamento, o sangue fóiselle todo para o coraxón e encheu as dúas aurículas e os dous ventrículos pondo a proba o poder de dilatabilidade do miocardio que mesmo semellaba que ía a reventar; contraéronse os capilares, arrepiáronse as serdas da calva e incharon tódolos bulbos pilosos do epitelio; (...)" (p.86).

La introducción del sistema filosófico de Gondulfes es una buena parodia del tautológico lenguaje de la filosofía barata:

"Mais, como se non hai ren no entendemento que antes non estivese nos sensos, hai polo menos o mesmo entendemento, e o que se pensa, anque non sexa ren fóra

do mesmo pensamento as cousas consisten na consistidura é a que lle busca o filósofo, (...) (p.49).

Con esta jerga se produce otro caso de transposición. Se imita el lenguaje de la argumentación silogística más chapucera para traducir las rápidas conclusiones mentales de Don Celidonio:

"Agora non haberá eleccións; se non hai eleccións, non hai gastos; se non hai gastos, non hai que pagalos; se non hai que pagalos, non teño que sacar cartos do peto." (p.85).

Junto a la sátira del galimatías terminológico electoral (p.69), encontramos varias veces la parodia de la oratoria política. Sus tics o muletillas invaden a todas horas los discursos del Conde: "la Razón de Estado", "ó Servicio dos amigos, do Partido, da Monarquía e da Patria", "a Política manda", etc, etc...(p.76).

Esa oratoria se da a conocer con toda su crudeza en la batalla electoral. Aunque la mayor parte de lo discursos que intervienen en ella se reproducen en estilo indirecto, no deja de reflejarse lo más desastrado y vacío de esa jerga política en sus más variados estilos: desde el ambivalente de Aser das Airas, hasta el más agresivo contra todo del abogado cojo, para terminar con las conciliadoras expresiones del candidato liberal.

El remedo del lenguaje periodístico en su variedad de "crónica social" lo vemos aparecer en algunos momoentos de la novela(p.105, por ejemplo). Cobra mayor sentido esta parodia cuando el autor lleva a cabo la caricatura entera de un diario local, siguiendo paso a paso el contenido y el enfoque de sus artículos (p. 123). Extractando lo sustancial de la larga enumeración, viene a componerse de lo siguiente:

"Novas aterradoras" en la primera página, artículos de "alta filología", noticias de inventos prodigiosos, poemas larguísimos,

acontecimientos extraordinarios de los Estados Unidos, reseña de las fiestas de la provincia, artículos sobre moral, reseñas de bodas, bautizos y necrologías, "rápidas" de escritores locales y "artigos de fondo da superproducción standarizada da Prensa Asociada".

Más frecuentes son las pequeñas parodias del lenguaje literario, según las distintas convenciones que Risco quiere ridiculizar. Una de las más llamativas es la reproducción de un poema vanguardista, obra de Aser das Airas, el niño bonito de la reunión del "Novelty". La disposición gráfica de los versos y el juego fonético basado en el uso abusivo de la aliteración, con la que se llega a un sinsentido total son las características más cómicas:

"Dourado día de ouro
pendurado das nubes.
Subes
ó ceo florecido
pámpanos, pimpinelas, campánulas..."(p.48).

Hay que reconocer el gran sentido del humor de Risco, autor de poemas de juventud -una juventud que no distaba mucho de la redacción de O porco de pé- no muy diferentes a éste.

En otra ocasión reproduce un romance, cantado por Alveiros, en un episodio de ambiente épico medieval. El narrador se convierte en juglar y repite una entrada típica del cantar de gesta:

"(...) ben oiréde-lo que falou:
Ven para acá, valente espada: (...)"

El poema tiene una métrica fiel y unos recursos típicos del romance medieval: el nombre propio con el "epíteto épico" llena todo un verso: "Soares de Alveiros, o vello". Hay antítesis con anadiplosis:

"Se non son aqueles tempos,
tempos mellores virán."

conjugados con paralelismo, entre otros recursos estilísticos.

El espíritu epopéyico que quiere darse a la empresa de Alveiros cae enseguida hecho añicos. Frente a aquel romance, se yergue el portentoso canto homérico, o al menos oda solemne, dirigido a D.Celidonio, vencedor de Alveiros. El narrador toma la voz del poeta que quiere ensalzar la gloria del hombre con ayuda de las musas. Pero un guiño cómico le delata como el que maneja los hilos del muñeco:

"!Ou doce vida! !O mandiño gustoso! !Ou ditoso mortal que con cívica maxestade adiánta-lo ventre orondo e redondo, lirondo e borondo, polos camiños estrados da gloria! !Quen poidese conta-os teus feitos!" (p.92).

En cuanto a la novela, aparte de las referencias metaliterarias que más tarde veremos, tenemos, por ejemplo, algún fragmento que reproduce deformado el típico lenguaje de la novela rosa. Hay una descarga de múltiples metáforas sobre la belleza de la mujer:

"O mago Amor aduba a carne das mulleres mellor ca un bo cociñero a de porco. Deita nela rosas e sorrisos de abrente, e primaveras florecidas e recendos e arroubos (...)" (p.64).

Y sigue una frase que bien pudiera pertenecer a una novela de este género, si no fuera por la imagen vanguardista del personificado Amor:

"A Celidonia, dende que o Amor andaba ás cóxegas con ela, principiaba a transparenta-lo Abril e Maio que levaba no peito (...)" (p.64).

Otro objeto de caricatura es la novela psicológica. Tras la mención de que los estados emocionales por los que estaba pasando Alveiros deberían ser el asunto principal de esta novela, se confiesa el autor incapaz de hacer novela psicológica con D.Celidonio como protagonista. Y en lugar de reflejar su lenguaje,

prefiere hacer una transposición de la jerga médica y de la jerga filosófica para ofrecer sus estados emocionales. Lo hemos visto con anterioridad.

-Lenguaje verbal e imagen en la reproducción de las tarjetas sociales.

Cinco invitaciones de entidades sociales son cursadas al pobre Alveiros como dardos de insistencia en el acatamiento de D.Celidonio, el día de su fiesta.

Siguen un orden, en realidad, cronológico. En la primera de ellas, de confección más gris y monótona que el resto, el Ayuntamiento anuncia la serie de actos de homenaje preparados para el día 20 a partir de las once. Sucesivamente se presentan: la invitación y el anuncio del banquete a la una, en el "Novo Hotel", por la Comisión gestora; el "Thé Dansant", por el Casino, a las 18; y la "Verbena Castiza", por el "Tennis Club", a las 22.

Los detalles tipográficos y verbales en cada una de las invitaciones están sumamente cuidados: Frente a la primera tarjeta, de texto más prolijo y aspecto más impersonal, como que parece papeleta de aviso, las demás ofrecen una composición idéntica según el estilo convencional del lenguaje de este curioso tipo de escrito de cortesía. En las dos últimas, así como en la confección del menú que se adjunta, destaca una fina y cursi caligrafía que pretende distinción social, y que está ausente de las anteriores.

Y es que hay una marcada diferencia de carácter social que la composición y redacción de las tarjetas denotan:

1) La del Concejo, donde en lugar de la firma, la mano del narrador indica "Hai unha firma ilexible", se expresa en un lenguaje hinchado por los epítetos: grandioso, excelso, excelente,... dirigidos al señor D.Celidonio Latas Tinajero, "del

comercio de esta plaza", fórmula eufemística con que se solía aludir a los tenderos, especialmente en las esquelas del periódico. Es aquí donde conocemos por primera vez los significativos apellidos del cerdo, así como el nombre, también cargado de significado, del dr. Alveiros: Bieito.

El latiguillo final, "se o permite o tempo", originado en la mala prensa provinciana, da un toque simpático a la nota, al tiempo que hace resultar pavoroso el hecho de que a D. Celidonio sólo el clima se le puede oponer.

Otra frase cómica, "integrado por tódalas clases sociais e polos demais veciños que no pertencen a ningunha clase social" nos delata a sus creadores: funcionarios y políticos locales, que desconocen el lenguaje que creen dominar. El tono excesivamente adulator del mensaje nos confirma dicha imagen.

La segunda invitación está cursada por los advenedizos reunidos en torno a D. Celidonio: es la Comisión Organizadora del Homenaje. Sólo la firma "Xosé López e Pérez", con el enlace tan peripuesto entre apellidos del montón, deja ver la vulgaridad de quien la convoca. Hay además algunos rasgos verbales que la acrecientan: La contradicción entre "el colosal Banquete popular", que se ofrece como "humilde obsequio"; la falta de elegancia que se manifiesta en pedir la puntualidad y que choca con lo expuesto en las demás tarjetas ("á unha en punto"); y lo que produce el mayor bochorno, el contraste entre el inicio "Ten o gusto de invitar..." y el final contundente: "Precio de tarxeta, 39'95 pts.".

2) La invitación del Casino procede del mundo de la hidalguía: la firma con artística caligrafía

"Rechiario Froilas de Traba
e Diéguez Gelmírez"

calificándose esta sociedad ("Casino de Cabaleiros") de "distinta e aristocrática", revela su rendición ante la nueva clase dominante:

"determinou asociarse ós festexos".

3) La Sociedad Deportiva "Tennis Club" representa la clase de la juventud rompedora del presente, entre los que sabemos se encuentra Aser das Airas. El chasco que se lleva el lector es grande cuando ve que convocan a una "Verbena Castiza".

Vemos, pues, al conjunto social de Oria convocando a los festejos en honor de D.Celidonio.

El Menú que se adjunta en la segunda tarjeta es el de mayor efecto cómico : se disponen los nombres de los platos, imitando la cocina francesa pero con términos inventados, como "Renard" o "Sara Bernard", hasta componer un poema de virtuosismos fónicos.

-Uso lúdico del lenguaje en sus diferentes planos: fónico, morfosintáctico y léxico-semántico. La función metalingüística del lenguaje en O Porco de pé.

El lenguaje en O Porco de pé, siempre orientado a la sátira, adquiere en frecuentes ocasiones una función lúdica que tiene sus hallazgos de máximo valor artístico en el juguete fónico y en la invención léxica. Extraemos aquí para su exposición algunos de los recursos claves de la novela que destacan entre otras figuras retóricas sobre las que nos detendremos en el siguiente apartado. Ateniéndonos a los distintos niveles del lenguaje, hallamos los recursos siguientes:

1) Plano fónico.

A) Uso de la onomatopeya. Es abundante y se presenta en distintos grados. Por ejemplo, en su fase más primitiva, como pura reproducción sonora de un objeto extralingüístico, suele aparecer con repetición:

"Cando come aínda fai clape, clape" (p.13).
"(...) desas que fan clo, clo cando se move o corpo" (p.40)
"Pois o fillo do Conde maila Celidonia, catapús, catapús, catapús" (p.64).
"(...) berrándolle:
--¡Coch! ¡Coch!" (p.74).
"(...) batíalle: ipum! ipum!" (p.74).

Otras veces la onomatopeya, sin llegar a tener la constitución formal de una palabra, se presenta sin embargo acompañada de un artículo:

"(...) sonou coma o ichás!" (p.24).

O ya ha adquirido la condición de categoría gramatical:

"O run-run"

Los límites entre estos grados son borrosos, como puede verse en los dos últimos ejemplos.

Finalmente, el juego onomatopéyico surge en palabras formadas en sus orígenes sobre una imitación sonora. Son las onomatopeyas más frecuentes, de las que, por otro lado, el gallego está bien provisto, ofreciendo incluso variantes locales.

"tarantán"(p.27), "cachougar"(p.27), "triquitraque" (p.35)
"zorregaban"(p.34) , "trenqueleábanlle" (p.74),
"chucharon" (p.16).

Superando los límites o los confines de la palabra, encontramos la onomatopeya en ciertos textos plagados de aliteraciones. De la aliteración, como se verá más adelante, se hace un uso recurrente en toda la novela, combinándola con la paronomasia y la similitud. Como puro juego onomatopéyico podemos apuntar ahora

algún ejemplo:

"No silencio funeral da pedra ensombrecida, sentíase ás veces aló lonxe toupetear os súpetos automóviles..." (p.120).

La imitación del paso rápido de los coches por el empedrado cercano a la catedral. O el zumbido en los oídos que el mareo producido por el ambiente sensual del lupanar causa en D.Celidonio. En visión animada se presenta como un Amor-mosca revoloteando en el aire. El ejemplo lo hemos visto al tratar las descripciones.

B) Empleo de cacofonías.

Palabras que por sí solas pueden no llamar en absoluto la atención, se disponen en la cadena fónica -en enumeración, normalmente- para producir malsonancias degradantes.

Cuando se compara la belleza de la hija de D.Celidonio con un motivo floral y no se encuentra parangón ninguno con las típicas flores consagradas por la literatura: "Caravel", "camelia",... se hace un recorrido en gradación hacia lo horroroso (las plantas "criptógamas") a través de nombres cada vez más estrafalarios:

"Tullimerenda, cabrinfollo, estraloque, canafrecha, repolo, chouparro".

2) Plano Morfosintáctico.

A) El juego pleonástico de la repetición de elementos en la cadena sintáctica aparece con varios fines pospuestos al primordial pero normalmente para producir una intensificación del significado del término repetido:

"os dous moi achegadiños, moi achegadiños, moi achegadiños" (p.66).
"milleiros de milleiros de mostrás" (p.35).

Observemos cómo Risco siente preferencia por la repetición trimembre, aun tratándose de frases enteras:

"¡Ha morrer coma un porco! ¡Ha morrer coma un porco! ¡Ha morrer coma un porco!" (p.66).

La repetición desborda el segmento trimembre cuando las dimensiones de lo expresado alcanzan lo monstruoso, y el recurso deja de ser un juego. Leemos en el sueño de D.Celidonio:

"Era a Gran Vía de Madrid, soamente que moi longa, moi longa, moi longa, moi longa" (p.34). Y poco después, en la misma página: "Correu moito, moito, moito, moito (...)".

B) Entre el nivel morfosintáctico y el anterior nivel fónico en su vertiente prosódica se sitúa el juego del ritmo del lenguaje. Sería éste objeto de largo estudio, pero prestaremos atención ahora a un único ejemplo, cuyo efecto rítmico total es muy parecido al modelo ternario de la música tradicional gallega:

"(...) as virtudes se exaltan, o inxenio espértase, o corpo castígase, a paciencia próbase, o xenio sulfúrase, os vicios achántanse, as almas tempéranse, o valor afírmase, a soberbia sómese, a vanidade afúndese, as mágoas cánsanse, os berros detéñense, as verbas mídense, as bágoas sórbense, as queixas fúrtanse, e cálase, pénsase, séntese, chórase, ándase, bébese, cómese, dórmese". (pp.86-87).

Hay en esta enumeración dos partes fácilmente reconocibles, según los dos tipos de segmentos enumerados:

a) Los dos primeros tercios, con el segmento artículo--sujeto--verbo con el reflexivo pospuesto, según las normas de la gramática gallega.

El acento esdrújulo del tercer elemento de cada secuencia dota a los numerosos elementos de la enumeración de un marcado ritmo ternario (' _ _). Los dos elementos que le preceden, artículo

enclítico y sustantivo generalmente bisílabo y siempre paroxítono, alargan las secuencias rítmicas.

b) En el último tercio están constituidos los segmentos por el verbo esdrújulo con reflexivo pospuesto. Es decir, es el mismo segmento anterior, pero reducido a su tercer elemento. El ritmo ternario prosigue, pero ha adquirido un compás de mayor velocidad.

3) Plano léxico-semántico.

A) Juegos basados en la polisemia.

No son abundantes y, como en gran parte de los chistes populares, juegan con la confusión a propósito entre dos palabras homónimas con diferente significado:

Entre las enumeraciones descriptivas del desfile en homenaje a D.Celidonio se reseñan a su paso las diferentes asociaciones benéficas. Casi al final, entre el batiburrillo de ligas de todo tipo encaminadas a preservar la moralidad pública, se menciona:

"Liga contra o costume de amostraren as ligas as señoritas cando se sentan nos paseos (...)" (p.104).

En otro ejemplo, es D.Celidonio quien le da otro significado a la palabra:

"O noso lema -dicía- é moralidade e xusticia...
Don Celidonio matinaba:
Xusticia... en xusticia endexamais me quixen eu ver."
(p.90).

A veces la polisemia se produce con una determinada expresión verbal: Le preguntan a Alveiros en el café a propósito de su posible futuro como diputado:

"-¿E vostede vai xurar, ou prometer?
-Vós si que me facedes xurar." (p.71).

Cuando el Conde le pide dinero a D. Celidonio, como definitiva prueba de amistad:

"-¡Non faltaba máis! ¡Non faltaba máis! ¡Non faltaba máis- respondeu D.Celidonio levando a man onde lle doía- ¡Non faltaba máis ca isto!- engadiu para contra sí"(p.84).

Se situaría éste como ejemplo, de nuevo, de interrelación de niveles lingüísticos: sintaxis y semántica se funden en este juego de significados a partir de la conversión de una frase completa en un anacoluto.

B) Juegos basados en la sinonimia:

En el siguiente ejemplo nos encontramos ante una enumeración que como tantas otras, produce, acumulando sinónimos, la redundancia necesaria para cargar las tintas en la descripción. La similitud se une al juego de la sinonimia, subrayándolo aún más:

"As fillas eran grandeiras, moles, seborrentas, leitosas, esbrancuzadas, enxaugadas, deslucidas, distinguidas, descoloridas, (...)" (p.20).

Donde más se muestra el ingenio del autor en este sentido es en la búsqueda de sinónimos con función eufemística para evitar una expresión tabú, como pueden ser las que se refieren al acto sexual.

Aparte de la expresión eufemística "catapús" ya vista en el estudio de las onomatopeyas, hay toda una sucesión de graciosos eufemismos en la escena entre Don Celidonio y la prostituta:

Se habla del "enxebre baile das sabas brancas" (p.27) y de "sesión de ximnasia rítmica". Don Celidonio quiso "consuma-lo atentado" y se prestó finalmente "a que lle aplicasen os sabios coidados da clínica francesa".

C) Invenciones léxicas.

Dejando aparte lo que pueda haber de creativo en el uso de determinadas onomatopeyas, Risco tiene afortunadas creaciones cómicas en el léxico de la novela. Para ello parte del vocabulario existente e inventa palabras a través de los siguientes métodos:

1- La derivación léxica:

-Añadiendo a un sustantivo el prefijo EN- y el sufijo verbal de infinitivo -R para extraer de él un verbo: "enguirnaldaban", "enringleirar".

-Añadiendo un sufijo verbal -IZAR. de esta forma crea verbos a partir de sustantivos, como "faraonizar" y "pitonizar". A partir de nombres propios del pasado, a veces fundidos con el apellido, según nos los haya hecho llegar la tradición cultural, se forman participios con este mismo sufijo verbal: "petrarquizado", "dantealighierizado", "leonhebrizado". Dentro de esta serie encontramos también las creaciones léxicas "querubizado", "arcánxelizado", "serafinizado", "entronizado", "dominacionado", a partir de los nombres de la jerarquía angélica celestial.

-Añadiendo sufijos de adjetivo y adverbio crea palabras como "pitónico" (relacionado con "pitonisa"), deíficamente (con "deidad"), "Celedoniamente" (que tiene, como base, también, un nombre propio).

2- La transposición gramatical.

No resultaría tan llamativa si no partiera de un nombre propio: al pluralizarlo, le da categoría de nombre común, "Celedonios". Con minúscula, le vemos emplear otro nombre propio como adjetivo. Esa utilización de factura inglesa no era frecuente en época de Risco, excepto en casos como éste, en que el adjetivo (en realidad, sustantivo con función adjetiva) se usa para indicar marca o estilo: "chaleque tutankamen".

3- La composición léxica:

-Uniendo palabras de la misma categoría gramatical, en grotesca acumulación: "o director-redactor-administrador-repartidor da Ilustración Gallega e presidente-fundador-secretario da Academia de Escritores Galegos laureados" (p.14). "Estados afectivo-sentimentais ou emotivo-pasionais" (p.84)., "republicorevolusocialsindicalagroanárquicomunista" (p.52).

-Uniendo palabras de distinta categoría gramatical. Tenemos aquí el invento léxico más atractivo de la novela.: "Un cubo estoupestrépetostrondante pechou aquela parte, e a música emprincipiou a tocar furiosamente" (p.128). Las dimensiones de este adjetivo son hiperbólicas y están en consonancia con el clímax final de los fuegos artificiales. Obsérvese cómo se mezcla un verbo, "estoupar", un adverbio, "estrépetosamente" -por la colocación del acento gráfico parece formarse sobre un sustantivo-, y un adjetivo que ofrece su categoría a la palabra resultante: "trondante". En total, hay una triple referencia onomatopéyica que está en el origen de estas tres palabras.

Pueden considerarse como semiinvenciones, también de carácter lúdico, los siguientes términos, a medio camino entre la pura creación y el intercambio caótico de afijos en un baile de palabras que nos recuerda el juego lingüístico del vanguardismo: Cuando enumera a los poetas nombrándolos según su escuela, ofrece términos como "neoespiritinovistas" o "superpostsimbolistas" (p.46). Encontramos un ejemplo muy parecido más adelante (p.52): son tecnicismos de la ciencia formados sobre raíces griegas. Todos tienen razón de ser, pero acumulados en sucesión disparatada,

parecen invenciones léxicas humorísticas: "o asiriólogo", "o fisiólogo", "o fenomenólogo", "o teratólogo", etc.

Son, usando una expresión de la novela, "voltas, revoltas e reviravoltas" que Risco da a las palabras para producir diversos juegos cómicos.

-La función metalingüística en O Porco de pé.

Esta función del lenguaje considerado como sistema de comunicación, es la que surge cuando en la novela se hace referencia a lo que se está diciendo, o se subraya un determinado término para que el lector repare en qué condiciones se está empleando.

Todas las incursiones que la novela hace en idiomas ajenos al gallego se presentan en letra cursiva y muestran esa función.

También el empleo de mayúsculas en ciertas palabras que reflejan actitudes sociales determinadas y se vuelven "palabras sagradas" no es más que metalenguaje. Los discursos de los personajes están plagados de ellos. Pero veremos aquí otro ejemplo, tomado de la teoría sobre "O Senso Reverencial do Diñeiro":

"(...) os Axentes de Cambio e Bolsa, os Corredores de Comercio e os Corredores Intérpretes de Buques" (p.96).

Hay, por último, una referencia metalingüística en las múltiples explicaciones pedagógicas del narrador:

"Observade que dixen entidade e non entidades (...) non hai forma correcta de que digamos unha forza viva, mais cómpre dicir sempre as forzas vivas, coma se soltas non tivesen existencia." (p.21).

Todo lo que acabamos de ver es un dato más sobre la importancia del lenguaje en la construcción y sentido de O Porco de pé.

-Exotextualidad en O Porco de pé.- Elementos ideológicos de Vicente Risco reflejados en la novela.- Otro elemento exotextual: la plasmación de la vida cotidiana.- La caricatura del autor en tres dimensiones temporales.

La novela O Porco de pé imita en clave de humor la construcción una novela-ensayo. Como tal, es importante en ella el contenido ideológico de que la dota el autor y que, en este caso concreto, origina tipos y ambientes para la demostración de una tesis determinada.

La exotextualidad es un término ideado por la "Gramática Textual" para referirse al análisis en el texto de toda cuanta alusión haya al mundo exterior a él. Ese mundo comprende un sinfín de campos delimitados en teoría, y con múltiples interferencias en la práctica, de los cuales ya hemos dado alguna noticia en apartados anteriores (especialmente en el dedicado al elemento descursivo en la novela). Ahora nos detendremos exclusivamente en aquellos datos exotextuales que nos informan sobre el pensamiento de Risco y que pueden hacer mucho más claras ciertas claves de la novela. Terminaremos recogiendo la caricatura que Risco hace de su propia figura en este libro, y que se encuentra esparcida en retazos novelescos, para concluir con la visión que de sí mismo tenía el autor en la época de la redacción de O Porco de pé.

Hay cuatro grandes temas ideológicos que aparecen intermitentemente en la novela. En algunos de ellos reconoceremos las bases sobre las que se asienta la construcción discursiva del relato:

- 1) El Comunismo y la Revolución.

El Marxismo como doctrina económica y social se ridiculiza desde el principio de la novela, cuando se expone la teoría hermética del "Solve" y el "Coagula". Es, repetimos de nuevo, una teoría que el narrador cree haber inventado, pero que en el café le aseguran haber sido ya pensada por Carlos Marx: es la ley sobre la "acumulación de la super-valía". El narrador en ese momento hace una aplicación práctica de la transición del capitalismo a la socialización de la producción, al caso del que le está hablando: el poeta comunista que ha esperado que sus antepasados, con los métodos del más agresivo capitalismo, hayan acumulado la riqueza que ahora se concentra en él (p.8).

Al Marxismo opone el narrador -lo hemos visto también- la refutación incontestable de D.Celidonio (p.30). Pero lo que asusta a D.Celidonio es que determinados señoritos den la razón al Comunismo, porque es de la opinión de que "os homes de Orde debían axudar a esmaga-la Hidra Revolucionari" (p.89). En efecto, hay personajes en Oria, como el antedicho Aser das Airas o el ingeniero de la Diputación, que no ven con malos ojos, por un prurito de esnobismo, la revolución comunista:

"Parece mentira que unha persona decente, que leva roupa limpa e botinas lustradas poida pensar deste xeito... Se os señores son os primeiros en dárenlle-la razón, e en dicir que os obreiros a teñen, así si que virá a revolución" (p.30).

Vicente Risco hace referencia al absurdo de que sean los propios burgueses, como lo era Marx, quienes hayan alentado a la clase obrera a la revolución violenta. La revolución despierta el temor más atávico en D.Celidonio. Se la menciona constantemente y forma parte de su pesadilla:

"(...) nunca pensou que por fin a revolución chegara. Sempre andaban falando dela, dende que el era rapaz, e por fin non viña" (p.29).

Personifica la revolución el personaje aludido como el "terror de D.Celidonio", el obrero "honorario" Restituto Mendes, sediento de destrucción, compendio de todos los horrores de la izquierda política. Los síntomas de que la revolución llega, y lo hace desde Barcelona, son la sucesión de constantes atentados cometidos por los sindicalistas en las personas de los patronos. La canción obrera del primero de mayo se repite en los oídos de D.Celidonio como leit-motiv que acompaña su profundo terror en ese anunciado fin del mundo. Sólo hay una cosa peor que la revolución: la ira de su mujer.

2) El Filisteísmo.

Frente al comunista, al sindicalista, se halla el otro tipo social condenado por Risco: el filisteo. A esa categoría accede D.Celidonio cuando se hace humano. Alveiros nos lo descubre, y entonces surge una curiosa teoría sobre la creación de ese tipo social:

"Claro está que un filisteo é un froito da pedagogía, que son os escolantes, os programas da escola, os métodos, os procedementos, as leccións de cousas, a ximnasia rítmica, as mesas-bancos, uní, bi ou pluripersoais, os contos, os traballos manuais, as institucións circum e post-escolares, os que fabrican os filisteos, servizo público de primeira necesidade -pois un Estado pode vivir sen nada, agás sen filisteos, que cómpren para o dempeño de tódolos cargos do Estado..." (p.42).

En esta teoría se despliega una cruda sátira contra la pedagogía y sus trampas, al servicio del Estado. Este funciona mediante el filisteo, y el filisteo no puede vivir sin su contrario, el

partidario de la revolución social. Por eso colabora con él, como hemos visto hacer al ingeniero de la Diputación.

Los filisteos sólo tienen como enemigo al hombre de espíritu, y éste escasea en el mundo que la novela quiere reflejar. Los pocos hombres de espíritu sólo pueden hacer ya una cosa: raptar a las hijas del filisteo. Precisamente es lo que el demonio aconseja a Alveiros:

"Eu aconsello decote ós sabios, ós escritores, ós artistas, que rapten ás fillas dos filisteos.¿ E non é unha cousa xusta?" (p.59).

Las actividades de un filisteo giran siempre en torno al dinero. Esa es la razón por la que hace uso de la práctica política. El filisteo saca sus ideas de la chistera, como hace D.Celidonio. Y en esta expresión juguetona y ambigua encontramos varias interpretaciones, hasta la más literal, todas ellas igualmente válidas. Veamos cuáles son esas ideas, "base e asentó e pedra angular da civilización" (p.14):

"Todo o que hoxe sabe tocante ó Orde Social, á Lei do Progreso, ó Principio da Autoridade, ós Adiantos das Ciencias, e ás maravillas da Mecánica e da Electricidade (...) sacounos da chistera" (p.14).

Por último, el filisteo cuenta con armas como el ABC, al que D.Celidonio se suscribe en cuanto tiene entidad social. Risco descarga su vena sarcástica contra un diario que nunca vio con buenos ojos, y que para él sólo podía servir, como añade al final, para una necesidad higiénica:

"Don Celidonio era suscriptor de ABC. Sempre resulta ben que na casa de un , se vexa riba da mesa o boletín de D.Torcuato, que é o periódico dos ricos e o que defende a Orde social e a integridade da Patria, para que se decate a xente de que un e persoa ben situada e que non ten nos miolos esas mouras vexigas que lles nacen a algúns e que se chaman ideas. Aparte de que, o ABC trae

moitos santos ben bonitiños e moitas follas, e presta polo tanto moito servizo nunha casa onde se come ben." (p.20).

3) La evolución social y el progreso. El motor de la historia.

Son los temas que Risco encara con mayor seriedad. Forman uno de los ejes discursivos más importantes de la novela, como ya vimos. Estamos ante un tema múltiple que ha aparecido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo.

La evolución social es ciega e imparable. Ella crea el tipo social, y no al contrario, como creen hacer los partidarios de la destrucción del orden establecido. Hay una mención del funcionamiento de las etapas de la historia, de su admirado Oswald Spengler. Risco ofrece una parodia en la que termina por afirmar que el motor de la historia es "la Barriga", como versión escatológica del factor económico. Esa pesimista conclusión le lleva a dar la razón a la interpretación marxista de la historia, pero tan sólo en un plano literario satírico:

"A providencia de Paulo Orosio, os factores ideolóxicos de Kant e de Hegel, os factores xeográficos de Ratzel, os valores de Windelbanel, xa non interveñen na evolución da humanidade. Agora moven o mundo o factor gástrico e o factor xenésico. Ollade os grandes símbolos de Spengler: o Camiño, o Corpo isolado, a Cova, o Espacio infinito, das grandes culturas exipcia, antiga, arábica, e occidental... Agora o símbolo e o supertango." (p.53).

En esa evolución social que vemos escenificada en la ciudad de Oria hay algunos supervivientes de otro tiempo, como Alveiros, personaje perteneciente a un mundo agonizante: el tema de la decadencia de la hidalguía gallega será recurrente en la obra de Risco.

Junto a la tristeza que se desprende de esta visión del problema, y que cobra relieves míticos en la aparición de la "Gran Ciudad" del Progreso dentro de la pesadilla de D.Celidonio, tenemos la versión jocosa de la sátira contra la idea del Progreso, tan mentada en los discursos de las Fuerzas Vivas y los políticos a su zaga: uno de ellos, que muy bien nos puede servir de muestra, promete, si le votan, plantar acacias de bola en la avenida principal (74) y echar abajo de una vez por todas el puente romano, que es un peligro para la circulación de viajeros.

Oponiendo resistencia, se hallan los representantes del espíritu, y la fisonomía de las casas viejas de la ciudad. Pero, puestos en la balanza, vence siempre el progreso, como cuando la hidalguía queda aplastada por el amor carnal, en la balanza moral de Alveiros.

4) La Política y el Galleguismo.

La Política se personifica en una mujer madura y engañosa, aunque de indudable atractivo, como hemos podido ver más atrás. Ella es la que se acerca a D.Celidonio, nuevo tipo social en cuyos bolsillos se encuentra el dinero en este momento de la historia. Alrededor de esta mujer se encuentra todo el filisteísmo, y emergiendo del conjunto, el conde-cacique. Esta figura sirve a Risco para ofrecer todo un panorama del funcionamiento del sistema caciquil en Galicia. El conde maneja los hilos del aparato político desde Madrid, controlando hasta el último detalle: incluso la oposición política en período electoral. Hasta entonces esa oposición había sido lerrouxista y a ella se habían acogido "os outros", es decir, los antagonistas en el plano político. Ahora "os outros" se hacían llamar "agrarios".

Dentro de su obra doctrinal, Vicente Risco analizaría, paralelamente a O Porco de pé, el papel de "os outros" en todo proceso electoral en Galicia, y especialmente durante la Dictadura. Así, leemos en El Problema Político de Galicia:

"Los elementos de oposición de las aldeas: caciques, desposeídos, aspirantes a caciques, descontentos o agraviados de la administración municipal, os outros, en una palabra, se declaraban agrarios y fundaban sociedades. Los fundadores de muchas de estas sociedades eran tenderos. Tenderos de aldea, que habiéndose enriquecido, pudiendo llevar jornaleros y criados para sus tierras, usando corbata, aspiraban a mangonear en los Ayuntamientos, y si los caciques de turno no los dejaban, apelaban al recurso del agrarismo." (75).

En O Porco de pé D.Celidonio se une al bando liberal, en el que en ese momento milita el Conde, que por otro lado, es un experto en el "troque de casaca" política. Mientras tanto, otro tendero, "Presidente das Sociedades federadas do distrito de Solveira" acude a Alveiros para que se deje proponer como candidato de los agrarios. Ese tendero, recién llegado de América, cuyo retrato lingüístico hemos visto hacer a Risco con verdadera maestría, tiene la biografía política siguiente:

"(...) un Celidonio rural que cobizou ser alcalde coma o da vila, e como lle non deixaron mete-lo fuciño no Axuntamento, fundou unha sociedade agraria para xeringar ós que estaban no poder, ata que o tivesen que tragar por forza" (p.67).

El Agrarismo no era un movimiento político bien definido en absoluto: bajo esta denominación se colocaba cualquier movimiento campesino, sea cual fuese su signo político. Esto ocurría durante el primer cuarto de siglo: Solidaridae Galega (1907-1912), Unión Campesina (1907-1910), los antiforistas (1907-1914), Acción Gallega y Basilio Alvarez (desde 1910) e incluso los Sindicatos Católicos se llamaron agrarios (76).

El nacionalismo trató de atraer a su seno el movimiento agrario, especialmente el dirigido por Basilio Alvarez, en cuya revista La Zarpa colaboró Risco entre los años 1921 y 1923. Pero a nuestro autor le costaba aceptarlo sobre todo por su falta de definición política y por ser refugio de buscavidas políticos:

"Conocemos algún jefe agrario que es al mismo tiempo socialista, comunista, anarquista y... partidario de la propiedad individual" (77).

Lo que no pudo perdonarles, sin duda, a los agrarios, fue su alianza con el socialismo y el papel que desempeñaron durante la Dictadura:

"Os Outros" "(...) en muchos casos, fueron los agrarios, que, con sus jefes al frente, se pasaron casi en masa al nuevo régimen. De ser os outros pasaron a ser os novos" (78).

También los caciques buscaron acomodo en la Dictadura. En un principio se desató una verdadera persecución contra el cacique en las distintas regiones de España. Primo de Rivera estaba decidido a actuar con rigor para extirpar un mal antiguo que impedía la correcta gobernación de esas regiones. Pero fallaron sus métodos y el caciquismo se mantuvo. Después, el costo fue tan elevado, que esa decisión primera de erradicar el caciquismo de España pasó rápidamente al olvido.

Así ocurre en O porco de pé. Tras el Golpe de Estado hay una estampida general. Los políticos antiguos son perseguidos. El conde desaparece del mapa. Don Celidonio cree verse acorralado también, pero, ante su estupor, las aguas vuelven a su antiguo cauce: no sólo no pasa nada, sino que los que antes estaban en el Ayuntamiento, vuelven a formar parte de él esta vez junto con los enemigos tradicionales. Esos enemigos son el agrarismo y el

movimiento obrero representado por el hasta entonces terrorífico Restituto Mendes. Incluso el Conde podrá volver sin miedo alguno a sumarse a esta alianza política. Leamos ahora lo que El Problema Político... dice sobre el asunto:

"(...) hubo casos en que los antiguos caciques cambiaron en los primeros momentos de manera de pensar, se acomodaron al estado actual de las cosas, y conservaron los Ayuntamientos. Otras veces, después de haber sido alejados y aun perseguidos, volvieron a ponerse al frente de la cosa pública. Por fin, en otras ocasiones, hubo un acuerdo pacífico entre los viejos y los nuevos, y participaron por igual en el gobierno de la localidad." (p.205).

Risco publica esta novela cuando la Dictadura está en su ocaso (1928). Aprovecha para hacer una sátira, primero de la legislación electoral (las referencias al "artículo 29", que contemplaba la posibilidad de que en el último momento no quedara más que un sólo candidato, por haberse retirado todos los demás); y segundo, de la actuación de los partidos o antiguas ideologías políticas, en la Dictadura. Con respecto a esto último, hay que recordar cómo Primo de Rivera alentó la constitución de lo que se llamaría "Unión Patriótica", una asociación política o "macropartido" donde se dieran cita diversas ideologías y que resultó ser un engendro que sólo pudo tener sentido en una dictadura como aquella.

De la actuación del dictador en concreto, aparte de mencionar su rápida solución de la violencia sindicalista, apenas hay nada que revista interés. Lo que sí tenemos es una referencia a la figura del dictador como personificación del poder, a cuya sombra crece la gloria de D. Celidonio:

"E na apacible tranquilidade daqueles días de orde e compostura en que a sombra cesárea deitaba sobre o país unha serea paz de Roma Imperial, don Celidonio medraba (...)" (p.92).

El mismo D. Celidonio puede verse como pálido reflejo de Miguel Primo de Rivera:

"Mimado da situación, D. Celidonio, co sorriso bondadoso, extendía a man por riba da cidade cun imperioso xesto patricio de omnímodo poder. Sentíase comma nos tempos do Conde, fortemente, eficazmente asistido de Arriba, case que chegaba a comprender, con esa lúcida iluminación que dá o mando, o divino rol que representaba." (p.92).

- Su ideal de vida cotidiana.- La caricatura de sí mismo.

En algunos detalles, Alveiros se puede considerar trasunto de Vicente Risco. Hay una faceta de este personaje que está de acuerdo con un aspecto de la vida cotidiana de nuestro autor, que tanto valor concedía a estas cosas, y que nos puede resultar particularmente atractivo y útil, antes de adentrarnos en la seria y rigurosa caricatura de sí mismo que imprime en algunos momentos de la novela. Hablamos del "buen vivir":

Alveiros es un hombre singular que ha elegido, sin embargo, la rutina descansada de una vida de provincias en su Oria natal. Sus costumbres se acomodan a ese vivir lento y ocupado por horas muertas. Después de un almuerzo temprano se recuesta en un diván del café y reposa en un postura descrita por el autor con imágenes vanguardistas:

"(...) e tonificado deste xeito na molicie do diván e no aire ledó e tépedo do local, ingurxitaba a prosa perfumada de café de que tiña aínda o rico amargor nas papilas gustativas engarabitadas de ledicia, e zafumada polo habano que collido entre os dedos de Xúpiter e Saturno da man esquerda, ía ceibando feble fume azul que deseñaba no aire as letras dun poema de ilusión." (pp. 48-49) (79).

Volverá a invadirnos esa sensación de vida gustosamente acoplada al ritmo lento del universo al describirnos la casa donde vive. Allí repara el autor en un determinado mueble:

"No sofá pasaba moitas horas deitado o Orfeo do Século XX, e facía bien, porque deitado nun sofá estase na gloria." (p.113).

Hay una clara intención de Risco de caricaturizar al prototipo de su generación, o mejor, caricaturizarse a sí mismo en algunos momentos de la novela. Estamos ante una caricatura ideológica que no respeta ni lo más sagrado de las convicciones del autor. Por lo menos lo que durante algún tiempo constituyó para él lo más sagrado. Por ejemplo, en la caracterización del joven Aser das Airas, dejando aparte que puede remitirse a un personaje real disfrazado con esta clave en la novela, hay algunos rasgos coincidentes con ciertas actitudes ideológicas y estéticas del Risco juvenil: es un dandy que llega a rozar lo femenino, y aunque presume de futurista en un sentido lato que va más allá de la adscripción a la escuela de Marinetti, "semellaba un sobreviviente da xeración dos Freneuse e dos Esseintes" (p.46). Es, por tanto, un decadente. Además se titula poeta y compone versos vanguardistas que en el café lee a los amigos. La óptica deformadora con que se dibuja este personaje alcanza en algunos aspectos, como ha podido comprobarse, a la figura del propio Risco.

Quizá sea más amarga la caricatura del galleguista. Risco siempre renegó del estilo oratorio mitinero, aunque él mismo llegase a ser maestro en la propaganda panfletaria. Del mitin en sus más variadas versiones -al fin y al cabo reducidas a lo mismo- ofrece en O porco de pé una estupenda parodia. Sólo un personaje trata de alejarse del estilo clásico del mitin, para adoptar un discurso breve y didáctico: Alveiros. Sus palabras son las únicas, dentro del maremágnun agrario, que poseen un contenido galleguista. Termina diciendo:

"O noso fin último é que a clase labrega chegue a se-la que governe a Galicia autónoma, ceibe e redimida. Se estades conformes con estes tres fins, votádeme a mín; se non estades conformes, votar ó outro. Teño dito." (p.80).

Como en 1928 Vicente Risco se sitúa en una perspectiva que se ha vuelto escéptica y pesimista en todo lo concerniente al triunfo político del galleguismo, hace que el narrador cierre el discurso de Alveiros con estas palabras llenas de cómica mala intención:

"Esquencéuselle dicir que o fin máis próximo ía se-lo de perde-las eleccións" (p.80).

También para entonces Risco se siente escarmentado ante el fracaso de su ideal supraideológico para el Galleguismo. Ahora la broma cruel se la gasta la propia dictadura de Primo de Rivera con su ideal suprapolítico que se fraguaría en la ridícula Unión Patriótica. Sobre el río revuelto de las nuevas alianzas bajo el cesarismo dibuja esta caricatura, en que el antiguo ideal de su programa nacionalista queda hecho añicos:

"Aquí collen todos, meu querido D. Celidonio; este non é un partido político, que impón un programa. Aquí non hai máis programa co de goberno, pois a raza ten que recobra-la virilidade, e imos crea-la conciencia." (p.90).

Por último, haciendo proyección de futuro, aun a riesgo de que nos reprochen el anacronismo, encontramos la caricatura de lo que Risco será y defenderá tras la guerra de 1936. De un modo o de otro, se aproxima en su tercera etapa a lo que él atacó como conformante de los principios de una sociedad filistea, integrada por "gentes de orden", temerosas, como D. Celidonio, de lo que significaba "Revolución". Don Celidonio, de hecho, vuelve al desempeño de un cargo público porque:

"El dábase como razón o que os homes de Orde debían axudar a esmaga-la Hidra Revolucionaria." (p.89).

Para redondear la caricatura, a algunos les parecerá indispensable incluir la referencia en esta misma secuencia a los "troques de casaca" a los que tan habituado se halla el conde:

"El xa foi republicano, liberal, conservador, maurista, e agora volve a ser liberal" (p.89).

Intertextualidad en O porco de pé.- Tratamiento de la tradición literaria: citas y parodias. La "metaliteratura". Personajes y motivos intertextuales.

Junto a las abundantes citas científicas hay una importante presencia de la cita literaria, con una función en la novela que supera el mero alarde culturalista. La referencia literaria contribuye a aumentar el carácter grotesco de la historia y su personajes, favoreciendo su "esperpentización", pues se pone en evidencia la distancia entre una sátira guiñolesca y los personajes y conflictos de la tradición literaria.

En la caracterización de los personajes la comparación con seres literarios o mitológicos -éstos también de indiscutible reelaboración literaria- les hace aún más degradados:

Si Alveiros fue apodado "O novo Orfeu", "O Orfeu do século vinte", es normal que Celidonia se convierta en "a nova Eurídice manteigosa e pálida" (p.62). Por su parte, doña Nicasia por un momento parece "as olladas hiperpsíquicas unha Cibeles do século XX, coroada de torres, coma o Dr. Alveiros era o Orfeo, (...) -(p.77)- porque el humo de sus ambiciones llegaba hasta el cielo cuando supo que su hija estaba en relaciones con el hidalgo Alveiros. La torre se deshace y desaparece la Cibeles, dejando paso a una referencia a lady Macbeth:

"Se soubése calar Dona Nicasia poñeríase moi por riba de Lady Macbeth mais como todo se lle foi polo bico, foi por fin acalmando." (p.78)

Otros personajes con parangón literario son Aser das Airas, un heredero -ya lo vimos antes- de Des Esseintes, el decadente personaje de la novela A rebours de Huysmans (80). Y el filósofo Xoquín Gondulfes, que sigue el ejemplo del personaje de una sátira literaria gallega contemporánea a O porco de pé, pues la publicó su autor, Magariños, en 1926: O filósofo de Tamarica. En este último caso hay una curiosa alusión intertextual:

"Xoquín Gondulfes era un filósofo tamaricense, quizais levado do exemplo do de Tamarica- sempre que non sexa en Tamarica onde estaba o Café Novalty, e onde vivían D. Celidonio e o Dr. Alveiros-." (p.49).

La novela de Magariños es la historia de un timador madrileño que llega a un pueblo gallego, Tamarica, y estafa a los personajes que pertenecen a su "facción culta". Aparte de los recursos humorísticos empleados en esta sátira de la vida en un pueblo de Galicia, hay muchos otros rasgos en común con O porco de pé: el pueblo, los dos bandos en que se divide, el diario local, la comisión que se forma para preparar el homenaje al sabio, el programa de los festejos, e incluso alguna que otra descripción "geométrica" de los personajes... El pensador a que se alude en O Porco de pé es Don Pedancio Casanova, nombrado sabio de número de la "Sociedad Internacional de Filósofos e Profundadores". No tenía obra escrita, pero preparaba un trabajo de filosofía analítica titulado "Consustanciación filosófica do pensamento humano".

El tono grotesco que adquiere el relato en ocasiones se debe a alguna cita literaria, sobre todo si ésta produce una descompensación entre lo sublime y lo vulgar. Un ejemplo sería el tono épico medieval de la escena en que Alveiros entona un romance dirigido a la espada de sus antepasados. El romance, con todo lo que posee de fiel imitación de la tradición literaria es otra

referencia intertextual. Lo grotesco surge porque sabemos que la epopeya del personaje va a consistir en descender a los bajos fondos políticos por un amor carnal e interesado, donde se busca la venganza del filisteo.

Otro caso de descompensación se origina, no en el recurso a lo sublime, sino en la cita de la coplilla vulgar como pretendido eufemismo suavizante: La vulgaridad, pues, y la fineza ñoña se combinan en esta cita: "O flirt é un río dourado..." (p.64). Otra aparición sublime desvela lo vulgar y vacío del sufrimiento moral de D. Celidonio (el poema en catalán ya citado).

Sigue teniendo una función esperpentizadora la parodia del lenguaje de ciertas convenciones literarias. Ya vimos algunos fragmentos que remedaban el estilo de la novela rosa (p.62, por ejemplo) y que alcanzan en muchas ocasiones el tono y el ritmo de la prosa poética: es el caso del "epitalamio" o "pre-talamio" sobre los amores de D. Celidonio y Doña Nicasia, y de Alveiros y Celidonia, respectivamente. (p.12,p.63).

Sobre este último "idilio pre-talámico" se hacen referencias directas a los poetas idealizadores de la mujer y el amor según la corriente platónica renacentista: Dante, Petrarca, León Hebreo...(p.63).

En la misma línea de la literatura amorosa se sitúa la parodia de los símiles y metafóras tópicas para describir la belleza de la mujer:

"Buscando nas tradicionais evocações botánicas, non a podería comparar cunha rosa..." (p.6).

"O Mago Amor... á eito, con profusión barroca, coma unha pintura desas nas que un canistrelo acugulado de froitas e de flores, non sabe xa como soste tanta beleza." (p.64).

Lo mismo puede decirse de las referencias en el sentido más puramente "mealiterario": cuando el autor se alude a sí mismo (como "autor implícito"), a la trama, a las funciones de los personajes, o incluso a los diferentes modos de novelar, está distanciándose de tal modo de su mensaje literario que acentúa aún más los relieves de la configuración grotesca de su obra. Recorriendo una a una esas referencias, hallamos ciertos indicios sobre las referencias estético-literarias de Risco, por ejemplo:

"(...) que non iamos nós pór aquí un diaño de celuloide coma o de outro escritor calquera" (p.57).

Trataremos ahora de establecer la interrelación entre las narraciones de Vicente Risco, tomando como punto de partida ésta de O porco de pé. Será una cuestión de "intertextualidad" interna, pues dejaremos de lado las conexiones con obras ajenas a nuestro autor, como las ya citadas a propósito de la caracterización de Aser das Airas (Des Esseintes) y el Profundador Gondulfes (Filósofo de Tamarica). También pasaremos por alto, pues sólo queda lugar para mencionarla, la coincidencia con personajes y motivos de narradores de la generación de Vicente Risco, como Ramón Otero Pedrayo y Alfonso R. Castelao (81).

Las conexiones se producen entre O porco de pé y :

1) Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros (1919).

- El motivo de la Danza Macabra, fundamental en este primer relato largo, se repite en el sueño-enfermedad de Don Celidonio.

- El personaje protagonista, Alveiros, pasará a ser el antagonista de D. Celidonio en la novela dedicada al cerdo. Se produce aquí un caso pintoresco de intertextualidad narrativa: En O

porco de pé se presenta al personaje del dr. Alveiros recordando su gran hazaña, el desfajamiento de la momia, que había sido narrado en el primer relato de nuestro autor (82). A propósito de ello se da una aclaración de carácter exotextual de la que ya nos hemos ocupado en otro lugar, para que la verosimilitud de lo narrado no entre en contradicción con la historia real. Lo que ahora nos interesa es otro dato sobre Alveiros: la información que el demonio nos ofrece sobre la estancia del personaje en Brasil (p.58), llenando una laguna hasta ese momento desconocida. Puede que Vicente Risco tuviera escrita una novela sobre las aventuras del dr. Alveiros en esta tierra americana. Así lo anunciaba en la colección "Lar" de novela corta en una lista de "obras en preparación" del autor, cuando Vicente Risco da a conocer en 1925 sus dos relatos "legendarios"(83). Se citan cuatro novelas, entre ellas una que lleva por título Aventuras do Dr. Alveiros no Brasil. También aparecen otras obras nunca publicadas y tal vez jamás escritas. Pero después de la aparición del manuscrito de Tinieblas de Occidente, no se puede estar tan seguro.

2) Os europeos en Abrantes (1927)

- La galería de personajes del Ateneo.
- El lugar: Oria.

3) La Puerta de Paja (1953)

- El sueño-enfermedad, motivo narrativo propiciado por las ciencias ocultas, es el mismo en ambas novelas: D. Celidonio, como el obispo Baldonio, sufre en sus carnes un sueño premonitorio que viene a ser una especie de "viaje astral". Los dos personajes acusarán en su cuerpo físico las señales (golpes o lamparones rojos

de la fiebre). Es muy importante la función de este motivo en la estructura narrativa de cada relato.

No olvidemos tampoco que el Dr. Alveiros también sueña y viaja en Do caso...: sólo así le es posible acudir al mundo hiperfísico donde danzan los esqueletos. Pero en el caso de Alveiros, el sueño-viaje es una necesidad, mientras que D. Celidonio y el obispo Baldonio tienen una pesadilla producida por una enfermedad.

- El personaje del demonio reaparece en La Puerta de Paja, novela en la que pierde ese toque de socarronería gallega que tenía en O porco de pé. Tampoco olvidemos que el demonio fue objeto por parte de Vicente Risco de diversos estudios etnográficos (84), hasta ser analizado de forma definitiva en Satanás. Historia del Diablo.

4) La noche y la muerte. En este cuento en castellano de los últimos años de su producción narrativa, Vicente Risco presenta a un protagonista que, como el dr. Alveiros, es un hidalgo en decadencia.

El estilo de O porco de pé.- El análisis de los recursos retóricos.- Procedimientos humorísticos.- El modo de novelar: ritmo de la prosa. Construcción del relato.- Atracción por la teatralidad y el barroquismo. Imágenes vanguardistas.

Recursos

La figura retórica que tiene una presencia fundamental en la novela es la enumeración. Su uso condiciona el carácter total del relato. Dentro de la enumeración se despliegan otros recursos

retóricos que a ella se subordinan y que, por tanto, podrán, analizarse conjuntamente. En realidad, hay pocas figuras estilísticas que quedan fuera de ella: como base de la descripción tenemos el uso de la personificación, la cosificación y la animalización, así como la comparación hiperbólica, ya vistas en el apartado correspondiente. La interrogación retórica, por su lado, forma junto a otras, como el anacoluto, parte del estilo del narrador. El resto de las figuras ajenas a la enumeración se ponen al servicio de la comicidad y serán estudiadas como un procedimiento humorístico más en O porco de pé.

- Cuándo y de qué manera se presenta la enumeración en O porco de pé.

La enumeración no invade la obra por completo. Los primeros ejemplos tienen una finalidad descriptiva y comienzan en el momento en que D. Celidonio se yergue como señor. Se nos ofrece una enumeración de su vestuario. El relato ha pasado por su prehistoria y se hace más moroso porque se halla en el comienzo mismo de la ascensión del cerdo (pp. 13,14,16,...).

A partir de aquí la enumeración va a tener un uso reiterado hasta el final, con momentos de mayor o menor intensidad en su aparición. Hay en concreto tres momentos en que su presencia va a ser incluso agobiante: El primero lo encontramos en la secuencia del viaje a Madrid y la pesadilla de D. Celidonio (pp. 20-30). El segundo lo abre la secuencia dedicada a los personajes del Café Novelty (pp.42-69). Por último, la enumeración se presenta desmesuradamente en la apoteosis final del protagonista, con la grandiosa descripción del desfile (pp.93-122).

Las enumeraciones pueden presentarse aisladamente, sin relación

entre ellas (p.13, p.22, p.42,...) o encadenadas entre pequeños intervalos narrativos (p.17, p.51,...). Un ejemplo de este segundo tipo lo encontramos en la sucesión encadenada de enumeraciones dedicadas al personaje de Fuco Barbeito, el abogado cojo (p.51). Son cuatro en total y se suceden de este modo:

a) Larga enumeración, con cierto caos, de todo aquello a lo que Fuco Barbeito, contestatario innato, se oponía.

b) Ceremonias y actos izquierdistas a los que asistía.

c) Contra qué hablaba Fuco Barbeito en los mítines.

d) Calificaciones que le da el narrador según la visión que D. Celidonio tiene de él.

Según el modo de composición encontramos igualmente dos clases de enumeraciones:

1) Simples: enumeraciones que repiten el mismo sintagma, quizá con alguna que otra variante, pero no afecta al núcleo formal. La extensión y componentes de ese sintagma es variable. Lo importante es que se trata de una enumeración compacta, homogénea (pp. 22,27,30,99,...) Veamos un ejemplo de la p.126:

"- 'O estado universal da miseria é a primeira verdade; o camiño da salvación é a segunda verdade; a tentación e seducción que se atopan nel, é a terceira verdade: o xeito de vencelas é a cuarta' ".

2) Compuestas; enumeraciones que combinan distintos tipos de sintagma. Pueden mezclarse formando grupos que se suceden sin solución de continuidad (p.63, p. 100,...). En el ejemplo siguiente -p.133- hay una gradación de menor a mayor extensión en el sintagma:

"Así debe se-la emoción dos arrependidos, dos reconciliados, dos conversos, das ovelas descarriadas, dos camiónantes perdidos na noite ó volveren atopa-la vereas, do fillo pródigo volto á casa do seu pai, do que esperta despois dun soño ensarillado e vólvese atopar na realidade, da bruxa que volve de Sevilla, da alma en pena que volvi6 lugar de descanso."

Otras veces la gradación no existe, y predomina el desorden (p.63). O pueden combinarse en mezcla ca6tica, 6nicamente organizadas por efecto del ritmo (p.13 "la chistera").

a) Algunas de las enumeraciones se presentan con final recolectivo (p.28, p.82,...): "(...) o patíbulo, o cadarso, e t6dolos suplicios e t6dolas torturas e t6dolos x6neros de morte..."

b) Otras tienen un final que prolonga hasta lo inimaginable esa sucesi6n: "e outros tantos que.." (p.69) En una enumeraci6n de la p. 68 se termina con dieciocho etc6teras.

c) Otras terminan con una coletilla que suaviza el agobio de la acumulaci6n: "por exemplo, un sup6ner, poño por caso, coma se dix6seamos" (p.41).

d) Algunas, por 6ltimo, cuando parece que se han agotado, reviven amontonando m6s t6rminos a la enumeraci6n. Es el caso de la que hace recuento del vestuario de D. Celidonio. Tambi6n ocurre en la descripci6n del desfile.

Su clasificaci6n

Son tan diversas las enumeraciones que catalogarlas resulta una labor improba. Podr6amos elegir como primer criterio para un intento de clasificaci6n el tipo de figura ret6rica que la enumeraci6n explota en su repetic6n intensificativa:

A) Enumeraciones con recursos fon6ticos y r6tmicos: con aliteraci6n (p.64), paronomasia (p.45, p.57, p.64) similicadencia (p.93, p.286, p.20, p.17, p.30, p.45, p.57, p.131), con un acusado ritmo (pp. 57, 82, 57).

Un ejemplo que juega con estos tres recursos retóricos: la descripción del demonio, con ritmo popular de conjuro, basado en el esquema ternario de ritmo tradicional gallego:

/ ' - ' - ' - / / - ' - - ' - ' - - ' - .../

"negro, mouro, louro, imundo, cachondo, torto, retorto, manicho, barbado, tiñoso, raposo, peludo, pelado, cornudo, rabudo, co cu recachado, mintirizán, lacazán, fuciñudo." (85).

B) Enumeraciones con recursos morfosintácticos:

Con anáfora (en la p. 99, vemos empezar varias series de términos con "Atrás...") paralelismo (pp. 86,93,58,51,96,46) En la p.68 leemos un ejemplo de enumeración "simple" con términos antitéticos en paralelismo: " (...) do Socialismo sen burgueses, da Policía sen ladróns, da aguillada sen boi, do martelo sen clavo, (...) ", asindéticas (p.104) y polisindéticas (p.64).

C) Enumeraciones con sinónimos (pp. 68, 131, 133, 109), símiles (pp.41, 58), términos en antítesis (p.68), es decir, con recursos léxico-semánticos.

Finalmente podemos tomar como criterio la intención que el autor persigue con la enumeración. De este modo encontramos los siguientes tipos:

1) Enumeraciones que cumplen la función de cohesión estructural, al poner de relieve pasajes paralelos de la novela. La simetría entre dos enumeraciones de distintos pasajes de la novela puede tener, como es el caso que vamos a ver ahora, una intención contrastiva:

"Houbo aplausos, vivas e morras. Houbo doces, licor, café e aceite de anís (...) Houbo tres o catro chispas moi boas..." (p.80).

Se trata del resumen narrativo-descriptivo del primer mitin: el de los agrarios con Alveiros. En la p.82 encontramos la misma enumeración, pero referida al mitin de los liberales y el hijo del Conde. El contraste se hace evidente:

"Houbo aplausos, vivas e morras. Houbo emparedados (...) Houbo dez ou doce chispas (...) despois das despedidas, apretas, presentacións, ofrecementos (...)"

Hay una frase de apertura idéntica en las dos enumeraciones. El uso anafórico del "houbo..." delimita las distintas partes de la enumeración. Se presenta con interrupciones, cosa excepcional si tenemos en cuenta que la mayoría de los ejemplos se suceden sin solución de continuidad, por lo que puede considerarse muy próxima al encadenamiento de enumeraciones, siempre y cuando los intervalos no sean una ampliación (aposición o subordinada adjetiva) de los elementos enumerados. En la segunda enumeración hay una serie más de términos en acumulación caótica y con función recolectiva.

2) Enumeraciones de intención barroca, con dimensiones hiperbólicas o sobrecargadas de recursos estilísticos, hasta la saturación total (pp. 26,64,132).

3) Siguiendo la intención barroca, algunas están al servicio de la parodia del tópico literario (pp. 25, 41, 63, 64).

4) Enumeraciones que dan la sensación de movimiento espectacular y plasticidad teatral. Se trata también de una teatralidad barroca (pp. 82, 99, 109). Veamos este último ejemplo:

"entre aplausos, vitorios, revoar de panos e de pombas, músicas, bandeiras, entusiasmo, loucura, tolemia, delirio, sonho, ilusión, ebriedad e rebulicio."

Es una enumeración caótica de elementos sonoros, visuales y emocionales revueltos y en constante movimiento.

5) Enumeraciones que contribuyen a la parodia científica y culturalista (pp. 37,42, 52).

6) Enumeraciones en que el autor, por pura embriaguez enumerativa, tiene como fin único el absurdo (pp. 22, 60).

Sería generalizar en exceso afirmar que la enumeración en O porco de pé pertenece al tipo de "enumeración caótica", recurso que hace que nos remontemos a los textos bíblicos en una larga tradición literaria que tiene concomitancias con la estilística religiosa. No es cierto que todas las enumeraciones de O porco de pé sean caóticas. Analizándolas formalmente se comprueba que se atienen a una ordenada estructura, como hemos visto. Incluso su contenido, lejos de amontonarse en un cajón de sastre, sigue también una ordenación que puede obedecer a una referencia espacial (pp.122, 123), cronológica (pp.100, 133), o simplemente antitética, rozando el absurdo para producir comicidad.

Si hay algún caso de enumeración caótica es el de la magistral transcripción de la pesadilla de D. Celidonio. Hay en ella un auténtico caos onírico que tiene en el fondo algo de organización, pero que no obstante transmite esa sensación desordenada por la rapidez vertiginosa con que está confeccionada. Algún que otro ejemplo de caos puede hallarse en ciertos momentos de la novela, respondiendo al dibujo exacto de un conjunto caótico de la realidad: lo que el mago saca de la chistera o lo que uno puede encontrar en la tienda-colmado de D. Celidonio.

Lo que parece desordenado es más bien el vértigo de lo inconmensurable que el autor quiere reflejar en ellas. Eso es lo que hace que consideremos caótica la gran enumeración final. Y lo es, desde luego, a pesar de su composición ordenada en secuencias anafóricas -qué habría hecho el lector si no hubiera encontrado al

menos ese respiro- por sus dimensiones hiperbólicas, porque tarda y tarda en llegar al final, hasta producir verdadero agotamiento.

Procedimiento humorísticos.-

- El eufemismo y la polisemia.

Tuvimos ocasión de ver cómo funcionaban la polisemia y la referencia eufemística en el apartado dedicado a la lengua de la novela. Recapitulando, podemos decir que el eufemismo surge para evitar la alusión directa al sexo, lo escatológico y la borrachera. Aparte de los ejemplos ya vistos sobre el recurso de la onomatopeya eufemística, tenemos que añadir el empleo de la elipsis para evitar el nombre de una enfermedad sexual. Habla el narrador al lector sobre el origen de la enfermedad de D. Celidonio, diciendo:

"Non parece senón que...; pois non señor non o foi" (p.33).

La elipsis sirve también para no nombrar la embriaguez: el hijo del Conde y Aser das Airas, "rematárona -que era moi bárbara- na casa da Mandanga, cantando abrazados a Internacional" (p.66). En otra ocasión se vuelve a mentar a Aser das Airas, "cunha chispa que non revolvía a lingua" (p.132). Al parecer, el personaje es un borrachín que no duda en aprovechar al máximo toda cuanta celebración haya. En otra ocasión, le vuelve a acompañar el hijo del conde: "Houbo dez ou doce chispas, entre elas as do candidato e o Aser das Airas." (p.82).

Sobre la polisemia agotamos prácticamente los ejemplos. Quizás nos olvidamos de uno de contenido escatológico como es el verbo "apretar". Escatológico en las dos acepciones de esta palabra, pues la acción de apretar conduce a don Baldomero a la muerte:

"Toda a vida fora unha raña, que non pensou máis ca en apretar e apretar: apreta-la bolsa, apreta-la gorxa, apreta-la barriga, a final, apretóulle a tripa e xa non andou máis. Morreu aforrando" (p.13).

- El oxímoron.

Como extremo de la antítesis, figura retórica originada en el binario cabalístico que representa el antagonismo de fuerzas sobre el que se basa el equilibrio universal, aparece empleado cómicamente el oxímoron en la filosofía del pensador Gondulfes (p.50).

- La personificación.

La más cómica es la que da vida a la chistera. La chistera contiene ideas y domina la psicología de muchas personas que, como Don Celidonio, la usan. Celidonio sacó sus ideas dela chistera. ésta le dio más altura física y moral e hizo de él un señor. Más que personificarse, la chistera cobra vida como objeto mágico. Y se identifica con quienes la llevan en la cabeza en esta expresiva metonimia: "Sobre las diez e media principiaron a chegar chisteras ó Consistorio" (p.101).

- La hipérbole.

Es la figura retórica de la que Risco hace un uso más frecuente como recurso humorístico. Puede decirse que la novela es producto de una hiperbolización de la realidad, y en eso coincide con la técnica del esperpento valleinclaniano, dentro de la tradición

quevedesca del humor literario español.

La enumeración es un medio más para esa hiperbolización literaria que se produce en O porco de pé (véase especialmente la larguísima enumeración del desfile).

Risco hiperboliza la realidad o simplemente se dedica a reflejar lo que ella ya tiene de dimensiones monstruosas. Ocurre esto cuando se produce un movimiento de masas, por ejemplo:

"A grea apretuñábase na praza e nas rúas que desembocaban nela en moitedume tan vasta, tan espesa, tan compacta, que semellaba coma se o chan se erguese por riba de metro e medio do seu nivel de a cotío. e estivese adoquinado de carautas viventes e pasmadas(...)
(p.101-102).

La hipérbole más extremada es la que tiene como objeto la divinización de Don Celidonio. Ante este nuevo "becerro" se rinde entibiado el sol, que fue la divinidad primigenia (p.107). Junto a esta hiperbolización de lo sagrado, aparece otra en una comparación con la vida vulgar: "deixa-lo poder público é moito máis doroso que deixa-lo tabaco" (p.89).

En otro momento el autor acude a una fuente indirecta de hiperbolización: un periódico de provincias que reproduce noticias increíbles de un mundo lejano y superior, como es el de Estados Unidos, esencialmente megalómano:

"(...) a viaxe que proxecta un Profesor de Harvard ó planeta Marte; o roubo dun tren enteiro, máquinas, vagóns e todo, realizado por dous ladróns montados nunha motocicleta con side-car, os cales esconderon o tren nunha caseta de cazadores de bisontes preto de Canadá; un millonario que lle regalou á noiva dous xigantescos boababs da Africa, plantados en macetas de bronce"
(p.123).

- El humor escatológico.

Es una fuente de humor muy frecuente en Vicente Risco. Se puede rastrear a lo largo de toda la novela, a propósito de la comida, el

sexo, las costumbres o tics de los personajes, y sus procesos fisiológicos. Algunas alusiones se elevan al plano intelectual mediante la metonimia. Ya conocemos aquella teoría de:

"A historia contemporánea non fai máis ca andar dando voltas arredor do paquete intestinal e do seu veciño de abaixo" (p.53).

Otras irrumpen inesperadamente en medio de consideraciones, si no elevadas, al menos decorosas. Véanse las instrucciones para peinarse, que el narrador ofrece:

"Soamente os calvos se deben peitear co de atrás para diante, facendo unha carreira arredor do carrolo e tapando despois a bola de billar, queixo de bola ou croio pulido. Os outros débense peitear co de adiante para atrás, primeiro, porque así corren mellor os piollos, e logo, concluen máis axiña co peiteado, e aínda por riba disto, se teñen moito cabelo, asenta mellor, e se teñen pouco, disimula máis." (p.37).

Las más insistentes bromas escatológicas, cuya ascendencia quevedesca ha sido acertadamente señalada por Miguel Moreiras (86) son las que tienen por objeto la comida. Alimentos modernos o traídos de Castilla por los tenderos invasores son prueba palpable de que:

"A industria moderna non hai cousa que non faga, non hai onde non chegue o progreso de século vinte." (p.18).

Los detalles más repugnantes se proporcionan explicando la "fabricación" del bacalao:

Este prepárase son trapos vellos prensados con aceite de liñaza disolto con alcohol de arder, que logo se evapora nun forno especial, e deixa o gusto do bacallau verdadeiro. Cando foi da guerra empregaban para isto os algodóns e as gasas e vendaxes, usados dos hospitais, e das ambulancias, e a roupa interior dos mortos. As aletas sácanas tamén das lavaduras dos hoteis, dos cuarteis e aínda das casas. As fábricas de bacallau teñen axentes en todos lados para mercalas." (p.16).

Estilo novelístico de O porco de pé.-

La técnica novelística de Vicente Risco en O porco de pé tiene tres elementos básicos: la cohesión estructural mediante enlaces y repeticiones, la enumeración como fundamental recurso estilístico, y el ritmo de la prosa como virtuosismo fonético que le confiere en ocasiones carácter musical de ópera bufa.

Hay otros muchos elementos, como hemos podido comprobar a lo largo de este estudio, pero estos son los que mejor caracterizan el estilo de la novela: La enumeración hiperboliza y al mismo tiempo contagia un ritmo determinado a la prosa narrativa. El ritmo, a su vez, condiciona la redonda estructura de la novela, que tiene por otro lado en las enumeraciones uno de sus más importantes puntos de referencia.

El ritmo que Risco crea artísticamente en algunas enumeraciones tiene un tratamiento especial fuera de ellas. Lo vemos en diálogos de rápidos y juguetones pases entre los personajes. Es el tipo de diálogo en el que se enzarzan Alveiros y Aser das Airas. Un oído atento a este corto fragmento puede captar, tras varios esquemas ternarios, un ritmo binario seguido de uno ternario, para acabar en dos golpes rítmicos consecutivos:

"- ¡Parvadas! (_ ' _)
- ¿Vostede que sabe? (_ ' _ _ ' _)
- ¿E ti? (_ ')
- ¡Pois sí! (_ ')
- ¡Pois non! (_ ')
- ¡Vostede é un fósil! (_ ' _ _ ' _)
- ¡E ti es un feto! (_ ' _ _ ' _)
- ¡Boh! (')
- ¡Boh! (') " (p.55).

En algún discurso, como en el que se ridiculiza la mala oratoria, se producen también cómicas repeticiones rítmicas. Dentro

del carácter redundante de todo el texto, hay esquemas rítmicos que se repiten hasta 11 veces:

"Vosa excelencia Ilustrísima" (_ _ _ ' _ _ ' _ _)
 "Excelentísimo e Ilustrísimo Señor" (_ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _
 _ ') (pp. 107-108).

Surgen los virtuosismos rítmicos en momentos de tensión o descarga airada del personaje, como intensificaciones del contenido semántico de la amenaza o el exabrupto:

"-¿Quen es ti, vamos a ver, quen es ti, para me
 caláre-los teus manexos con ese aproveitado lampantín?
 (...) (p.77).
 (' _ _ ') (' _ _ ') (' _ _) (' _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _)
 (_ _ _ _ _ ' _ _ _ _ ') .

La narración y la descripción poseen aquí y allá esquemas rítmicos repetidos, que suelen ser trimembres:

"xúntanse, deliberan e móvense" (' _ _ / _ _ ' _ _ /
 ' _ _) .

" visgosa, neutra e inerte" (_ ' _ / ' _ / _ ' _) .

Hay pasajes enteros donde al ritmo acompañan juegos fonéticos encargados de acentuar, como en la recreación del buen vivir de Alveiros, el sosiego y la placidez de lo descrito: Como ejemplo totalmente opuesto a este ritmo sosegado, tenemos otro pletórico de juegos fonéticos, repeticiones y tensión rítmica mantenida :

"O velo a xente descargou a treboada. Milleiros de milleiros de peitos comovidos prorromperon en vivas estrondosos, milleiros de milleiros de pares de mans bateron rabiosamente aplaudindo, milleiros de milleiros de panos abanaron nos balcóns e nas fiestras, as nenas das escolas ceibaron unha enorme banda de pombas que emprinciaron a voar por toda a praza, mostrando lazadas coas cores nacionais, tocaron a un tempo músicas e gaitas, e dúas ducias de bombas de dobre palenque estouparon atronando o aire.
 Inmenso triunfo baixo o radioso sol, envolto en nubes de alegoría e apoteose." (p.109).

Incluso hallamos, al lado de la anáfora cuyo esquema rítmico domina este pasaje ("milleiros de milleiros") y las constantes

aliteraciones, un final recolectivo con estilo nominal. En él encontramos el epíteto "envolto en nubes de alegoría e apoetose" que viene repitiéndose rítmicamente a lo largo de esta secuencia. Este es un ejemplo en que se compendia lo más representativo del estilo de O porco de pé: teatralidad, movimiento de masas, espectacularidad, y el símbolo del sol, divinidad que se rinde ante la glorificación de D. Celidonio.

Por último, recordemos cómo la novela se estructura en secuencias ordenadas según los distintos enlaces anafóricos o catafóricos que ocupan por lo general una oración al comienzo o al final de dicha secuencia (ver apartado correspondiente). A ello se suman las narraciones paralelas de lo ocurrido a Alveiros y a D. Celidonio. El paralelismo narrativo tiene más utilizaciones: con un fin contrastivo se narran paralelamente los mítines de los partidos contrarios, repitiéndose frases y enumeraciones idénticas. O se vuelve a dar una idéntica descripción, la del salón de la diputación provincial, cuando el personaje accede en dos ocasiones a un mismo cargo público.

Como en novelas anteriores, una vez más Vicente Risco trata de asombrar al lector con el espectáculo barroco.

El barroquismo está en el origen de la enumeración caótica, en las imágenes degradantes que nos transmiten las descripciones, y, sobre todo, en las escenas de construcción teatral, casi circense, por las que el autor sintió siempre una especial atracción. La visita al "Femenino Buddha" está narrada en clave teatral. Este personaje ofrece a los asistentes al burdel una escena paradisiaca: "(...) lles ergueu unha cortina pra entraren na sala baixa". El punto de vista con el que se queda el lector es el de D. Celidonio:

"O principio non distinguíu ben, desvistado (sic) polos esplendores de luxo e de carne daquela cova máxica das mil e unha noites e moitas máis, daquel Edén encantado, daquel lugar de delicias no que todo era pasmo e maravilla, (...)" (p.26).

La gran escena final del Homenaje cierra el relato como un prolongado estallido de triunfo. El barroquismo y la grandiosidad teatral llegan a alcanzar proporciones inimaginables en esta enumeración. Los objetos que en ella caben se revisten de teatralidad (es decir, de espectacularidad festiva, llena de color y dinamismo), sea cual sea su naturaleza. Un ejemplo bastará para subrayarlo:

"Atrás, as Sociedades Deportivas: os cincuenta e sete equipos de fútbol en traxe profesional, os socios do Club de Boxeo coas súas manoplas, os do Club de Esgrima con petos, carautas e floretes, os do Veloz Club en bicicleta, os do Aero Club cun aeroplano que ía andando." (p.103).

En cuanto a las imágenes vanguardistas, son las que surgen en la novela una muestra de la huella ultraísta que Vicente Risco llevó impresa en su estilo durante toda su producción. Algunas tienen carácter "ramoniano": "A Arqueoloxía é a Danza Mcabra das cousas" (p.121). Otras, más desarrolladas, ofrecen una visión insólita de la realidad, en conexión con ese barroquismo teatral que acabamos de dejar. Puede observarse en este fragmento:

"Como aquela grea ofrecía unha barreira ó paso da procesión cívica, do Consistorio saíu unha orde, e entón os municipais sacaron os sabres, e co sabre na man derieta e a porra na esquerda -co que se fixeron partícipes dos catro paus da baralla: ouros nos botóns, copas que levaban no corpo, dende pola mañá, espadas e bastos -imprimiron ós brazos un movemento helicoidal co que foron barrenando a grea, e abrindo canle por onde a procesión poidese escorrega-la súa magnificencia." (p.102).

IV.3 La obra narrativa de Vicente Risco en su tercera etapa.-

IV.3.1. La persistencia de los viejos temas: La recreación de la Edad Media: La Dama del Unicornio y La Puerta de Paja.-

Un relato de 1940 reabre su producción narrativa. Se trata de La Dama del Unicornio (87): sólo hemos podido acceder a su segunda entrega en la revista Misión, ya que el número anterior no se puede localizar, al menos por ahora. La Dama del Unicornio quizás fuese escrita muchos años antes de esa fecha. Cuando se publican O lobo da xente y A trabe de ouro... en el nº 10 de la colección Lar, se menciona como obra "en preparación" A dona do Licornio (novela). De ser ello cierto, estaríamos en el mismo caso que Meixelas de rosa/Meilllas encendidas, es decir, un texto primigenio en gallego, recuperado bastantes años después para ser publicado en castellano.

El cuento (podríamos llamarlo novela corta) está ambientado en la Edad Media. Trata de un sinfín de motivos míticos, entre los que sobresale el del Unicornio y los poderes de curación de él derivados. Como motivo literario, aparece el de "la mujer vestida de hombre", por el que Risco mostró su interés en una de las reseñas de La Región (88). El escenario es la Jerusalén de las Cruzadas. Lo oriental tiene, pues, un puesto importante en esta narración arqueológica que repite la "reconstrucción" de vocabulario, sintaxis y grafías que ya veíamos en A estrela do Apóstolo (1923): el " loco amor", el "cuidado" amoroso, la posposición del pronombre personal átono, etc,...

- Estudio de la novela La Puerta de Paja(89).

- Redacción y publicación de La Puerta de Paja, una novela presentada al Premio Nadal y al Premio Ciudad de Barcelona (años 1952 y 1953, respectivamente).

Es Manuel Casado quien nos informa sobre los pormenores de la creación de La Puerta de Paja, conocidos entonces por este escritor que disfrutó aquellos años de la compañía de Vicente Risco y trabajó como colaborador suyo (90). M. Casado Nieto, en un recuerdo adornado por el paso del tiempo nos habla de un Risco pensativo contemplando las llamas de la chimenea un septiembre frío, en vísperas de la creación de esta novela. Su redacción fue frenética y bastaron dos semanas para acabarla. En una carta posterior (91) le comenta Vicente Risco a M. Casado Nieto su asombro ante el éxito de La Puerta de Paja, una novela confeccionada con "escritura automática".

La novela fue presentada al Premio Nadal de 1952. Manuel Casado Nieto no dice nada sobre los motivos que llevaron a Vicente Risco a presentarse a un premio tan prestigioso entonces, y que la cultura oficial había promovido en la posguerra para promocionar a novelistas jóvenes en medio del yermo literario producido por la Guerra. No sería descabellado imaginar que Vicente Risco, próximo a los setenta años y tras un período de veinticinco sin acercarse a la novela, hubiera recibido esperanzas por parte de alguien del jurado que aquel año dictaminaría la resolución del premio. El mismo M. Casado Nieto podía haber tenido que ver con el asunto, tan estupendamente relacionado como estaba con los medios literarios y editoriales de Barcelona. De hecho cuenta él mismo cómo el editor José Manuel Lara, al que conocía, le pidió que gestionara la

autorización del autor para publicar La Puerta de Paia en una editorial, "Planeta", que hacía competencia a "Destino", la fundadora del Premio Nadal. Lo cierto es que la novela no sale premiada, a pesar de haber estado en la primera votación muy cerca de conseguirlo (92). El premio se adjudica a Nosotros, los Rivero, de Dolores Medio, una obra de costumbres contemporáneas, más acorde con el tipo de novela de éxito entonces.

El fallo del Premio Nadal era seguido en aquellos días como un gran acontecimiento. Del galardón, concedido en la noche de Reyes, se hacía eco unánime toda la prensa del Movimiento. El premio fue instituido en 1944 por la editorial "Destino" de Barcelona. Aquel año de estreno premiaba con quinientas pesetas la novela Nada, de Carmen Laforet.

Nestor Luján, uno de los integrantes de su jurado, habla de que el premio "nunca estuvo inspirado en motivos comerciales". Prueba de ello era que la editorial "Destino" había publicado también obras semifinalistas que incluso acabaron teniendo un mayor éxito de público. Reconoce que nunca ha habido unanimidad a la hora de premiar una novela. El, como parte del jurado inalterado desde 1949, puede dar fe como testigo.

Con Nestor Luján, deciden el Premio Nadal Juan Igancio Agustí, Juan Teixidor, José Verges, Juan Ramón Masoliver, Sebastián Juan Arbó y Rafael Vázquez Zamora, como secretario(93).

La Puerta de Paia se presenta un año después, 1953, a la convocatoria del Premio de novela "Ciudad de Barcelona", instituido por el Ayuntamiento de Barcelona, emporio editorial indiscutible por aquellos años. El premio se otorgaba a una de las novelas publicadas en el año anterior, presentada por el autor, la editorial barcelonesa, o por ambos conjuntamente. Vicente Risco se

queda de nuevo sin galardón, pero vuelve a ver en el candelero su fama como novelista (94).

El recibimiento de la crítica de La Puerta de paja no puede ser más favorable. Pocas veces, y sobre todo en aquellos días, una novela como la de Vicente Risco obtenía un éxito tan fulminante. El éxito fue suscitado indudablemente por la política comercial de la editorial "Planeta", pero quedaba consolidado por la calidad de la novela de Vicente Risco.

Todos los críticos coincidían en subrayar la originalidad de La Puerta de Paja en el panorama novelístico de los años 50, por el papel fundamental que jugaba en ella la fantasía, y por inscribirse en una corriente de la literatura europea de importantes frutos: la novela metafísica y existencial. Ese tipo de novela era desconocido entonces por la literatura española, que apenas salida de la guerra, se dedicaba al retrato realista de costumbres cotidianas: la misma novela de Dolores Medio era un exponente de esa tendencia dominante, como hemos dicho.

José Luis López Cid, uno de los críticos que comentaron La Puerta de Paja, traía a colación la pronto famosa recomendación de Ramón Gómez de la Serna a los narradores españoles de entonces: el regreso a la fantasía(95).

Jose María Martínez Cachero hace resaltar la paradoja de que sea un escritor casi octogenario el que recupere una tradición narrativa que en España se había perdido (96). Antonio Vilanova hasta se permite afirmar que esta tradición novelística de tema metafísico cuenta con un único antecedente en la literatura contemporánea española: Miguel de Unamuno (97).

La crítica elogiaba de igual modo el peculiar estilo de la novela de Vicente Risco, ágil, nervioso en ocasiones, con un ritmo

cinematográfico y con un lenguaje sin adornos retóricos ni caídas en la vulgar ramplonería de conocidos lenguajes novelescos. Se le apuntaban, porque no todo iba a ser elogio en una crítica que se preciara de imparcial, algunos defectos: Antonio Vilanova, por ejemplo, afirmaba que hay "evidentes fallos de estructura y concepción novelesca".

Pero lo que quedaba, al fin y al cabo, tras estas críticas era la alabanza unánime de La Puerta de Paja: "la primera obra plena de la novela española desde la guerra", junto a Los cipreses creen en Dios, según José Angel Valente (98).

Acerca de la filiación de La Puerta de Paja a una determinada corriente novelística europea del siglo XX, los críticos relacionaban la novela de Vicente Risco con la obra de Graham Greene (El poder y la Gloria tenía mucho que ver, según ellos, con el tema del poder y la moral de quien lo ejerce, tratado en La Puerta de Paja), Herman Hesse (Narciso y Goldmundo) y Pär Lagerkvist (El enano). Manuel Cerezales (99) sostiene su parangón con Jean Paul Sartre (El Diablo y Dios), e incluso con Jean Cocteau (Bachus).

Aunque los críticos no se deciden a darle el nombre de "novela católica", y se quedan con el apelativo de "teológica", o ni siquiera eso, sino que prefieren el más general de "metafísica", Manuel Cerezales es el único que da una filiación completa de La Puerta de Paja y afirma rotundamente que se trata de una novela católica. Vicente Risco, dice, nos abre un camino nuevo, pues en España no hay ejemplos como en Europa de literatura empapada de teología y filosofía, "más o menos solapada en la intriga novelesca o en la acción dramática". Cita a propósito los nombres de dramaturgos como Jean Paul Sartre, Albert Camus, Jean Cocteau; y

novelistas como François Mauriac, Georges Bernanos, Julien Green, Evelyn Waugh y Graham Greene: todo un ascendiente literario sobre La Puerta de Paja.

Vicente Risco le envía a Manuel Cerezales una carta sin fechar, en agradecimiento por su crítica a La Puerta de Paja en su sección literaria semanal del Informaciones. Dice allí entre otras cosas:

"Creo que Vd. ha penetrado hasta donde se puede penetrar en el fondo de 'La Puerta de Paja', y que ha hecho una crítica estupenda, no por lo que tiene de elogiosa, sino por lo que tiene de lúcida. Yo mismo no conozco todo el alcance de la novela, lo cual se explica por las condiciones de su composición, que ya expliqué. Eché allí, parte queriendo, parte sin querer, muchas cosas que llevaba dentro. Pero ¿qué hombre sabe lo que lleva dentro? Y aún más ¿quién hay que comprenda todo lo que sabe? V. puso de relieve aspectos que me habían pasado inadvertidos, y con ello me ha enseñado cosas acerca de mi obra. Creo que este es el papel de la buena crítica." (100).

- Estructura de la novela.-

La Puerta de Paja se halla dividida en cincuenta y cinco secuencias. La estructuración interna del relato a través de ellas queda organizada en cuatro grupos del modo que veremos a continuación: Hay doce secuencias durante las cuales se plantea el problema de Baldonio, protagonista, y su relación con los demás personajes. A partir de la secuencia XIII, Baldonio se aleja de su obispado, Nerbia, pues marcha en peregrinación a Roma, y en este momento la narración se bifurca, ofreciendo, sin ningún tipo de cruce entre ellos, un primer bloque narrativo dedicado a lo que sucede en Nerbia en ausencia de su señor (secuencias XIII - XXXIV) y un segundo bloque, más breve, dedicado a lo que sucede con la peregrinación de Baldonio (secuencias XXXV-XLI). Finalmente, las secuencias XLII-LV ofrecen una narración conjunta de Baldonio y

Nerbia cuando los peregrinos ya han regresado al punto de partida.

Las secuencias son más extensa que las de su primera novela larga, O Porco de pé, y están construídas en cuanto a la organización interna del relato de modo distinto, por lo menos en lo que se refiere a la forma: apenas hay alguna huella de esas frases de apertura y cierre que enlazaban unas con otras las secuencias de O porco... (101). En La Puerta de Paja hay en cambio mayor presencia del corpúsculo o átomo narrativo, pues algunas de estas secuencias se constituyen en cuentos independientes o motivos de cuentos aislados: la escena de la curación (secuencia III), el cuento del reino que se apaga en ausencia de su señor (secuencia XIII), la vuelta de la campesina a su hogar (secuencia XVII), el encierro de las mujeres en la corte medieval (XXIX), el rapto fantástico del caballero por el demonio (XXXV), etc,... También hay alternancia en la narración, además de la bifurcación ya mencionada, cuando las secuencias van dedicándose a diferentes personajes: Hermanrico (XV), Salacio (XVI), Rosinda (XVII, XVIII, XIX), Hermanrico otra vez (XX); de manera que se produce simultaneidad en el relato, retomándose más tarde lo que en una secuencia anterior había sido iniciado.

Ahora bien, en lo que hace a la cohesión interna, la trabazón total del relato, a través de la recurrencia narrativa, hay que decir que La Puerta de Paja supera a O porco de pé. Esta novela, en efecto, está plagada de repeticiones, de forma que se encuentran paralelismos o enlaces a lo largo de ella: los procedimientos más utilizados son la profecía y el sueño. La profecía, de la que se encargan los personajes de Ascanio, Plutón Barrabás y el demonio bajo la figura del santo, termina al cabo cumpliéndose. El sueño-delirio se ve repetido en la realidad, y hay veces en que no

se sabe cuál es cuál. Otras veces es el símbolo el que se repite. Veamos cómo quedaría representado gráficamente este entrecruzamiento de hilos en la novela:

| Secuencias I-XI. BALDONIO EN NERBIA |

I

Presentación.
Profecía (catáfora) en boca del demonio-Ascanio.

II

El sueño.
Aparición de la Puerta de Paja (función catafórica)
Se menciona a la Papisa.

III

Los médicos.
2ª aparición de la Puerta de Paja, como recuerdo (anáfora). Cuento independiente.

IV

El sueño.
Repetición del delirio. 3ª aparición de la Puerta de Paja.

V

Otros personajes:
Falconete piensa y sospecha.
Se repite la misma profecía, en boca del santo Ascanio. (catáfora repetida)

VI

Otros personajes:
Hermanrico y Salacio, Alda y Rosinda. Los sabios, de nuevo.

VII

Baldonio despierta.
Castigo a los sabios y premio a Falconete.

VIII

Aparece mencionado Plutón Barrabás por 1ª vez.
Ascanio.

IX

Búsqueda de Rosinda.
Viaje paralelo al de la secuencia nº L.
4ª aparición de la Puerta de Paja

X

Nerbia sitiada.
Se cumple la 1ª
profecía.

XI

Confesión pública
de Baldonio.
Aparece Ascanio.

XII

Baldonio sale de
Nerbia.

SECUENCIA DE
TRANSICION.

SECUENCIAS XIII-XXXIV. NERBIA

XIII

El cuento del
reino que se
apaga.

XIV

Otro motivo na-
rrativo en torno
a Alda. 2ª aparición
de Plutón Barrabás.

XV

Conversación de
Hermanrico y Plutón.
La Papisa. Palabras
que se repetirán.

XVI

El otro diablo.
Salacio.

XVII

Rosinda aparece
por primera vez.
Cuento independiente.

XVIII

Se prepara la
revuelta campesina.
Se cumple la pro-
fecía segunda.

XIX

Rosinda habla
con Ascanio.

XX

Blasindo.
El demonio sobre
la cabeza de Her-
manrico (vid. sec.
XXXVI)

XXI

Misa. Se repiten
las palabras de
la sec. XV.
Plutón Barrabás
es el predicador.

XXII

Asalto al palacio
episcopal.

XXIII

Ascanio no puede
parar a los suble-
vados.

XXIV

Los campesinos se
hacen con el poder.

XXV

Se llevan a
Hermanrico y a
Alda. Constituye
un cuento inde-
pendiente.

XXVI

Un sirviente anuncia
guerras. Rosinda ve
que la primera parte
de la profecía de
Ascanio se cumple.

XXVII

"Las guerras" tienen
lugar.
Plutón secuestra a
Rosinda.

XXVIII

Salacio regresa solo a Palacio. Encuentra el cadáver del diablo-mona.

XXIX

Las esposas y las hijas de los aldeanos han sido raptadas. Aparece Plutón Barrabás. Cuento independiente.

XXX

Negociaciones de los aldeanos para recuperar a sus mujeres.

XXXI

Aldrat roba a las mujeres de los aldeanos de manos de Conagón. Aparece el motivo de la rueda de la fortuna.

XXXII

Hermanrico cae del caballo y despierta junto a Plutón Barrabás. Nuevas profecías y clave de la novela.

XXXIII

Rosinda da un bofetón al conde de Aldrat y las negociaciones se interrumpen.

XXXIV

Capturan a Plutón Barrabás por el engaño de la cacería.

SECUENCIAS XXXIV-XLI. LOS PEREGRINOS LLEGAN A ROMA

XXXV

Baldonio camina y recuerda el sueño (=secuencias II y IV).

XXXVI

El ángel sobre Finamor (=sec. XX). Baldonio advierte otra coincidencia con el delirio.

XXXVII

Acampan a las puertas de Roma durante tres días.

XXXVIII

Aparece la Puerta de Paja.

XXXIX

Los peregrinos atraviesan la puerta y van a ver al Papa.

XL

Confesión y absolución de Baldonio. Finamor es nombrado obispo.

XLI

En el campamento de peregrinos se comunican las noticias. Nueva mención de la Puerta de Paja.

NERBIA. SECUENCIAS XLII-LV

XLII

Rosinda huye, encuentra a Hermanrico y regresan juntos a Nerbia. Por el camino ven a Alda. La profecía de Plutón se va cumpliendo (sec. XXXII). Ven a Plutón Barrabás ahorcado.

XLIII

Vuelta a Nerbia. Transición (todas estas secuencias lo son, porque ninguna concluye en sí misma).

XLIV

Se unen todos los que antes estaban enfrentados, para sitiar a Nerbia.

XLV

Hermanrico y Rosinda ven cómo queman a Alda (en lugar de Bertoldina) y encuentran a Plutón Barrabás.

XLVI

Oración de Rosinda.

XLVII

Oración de Hermanrico.

XLVIII

Rosinda y Galafre se vuelven a unir. Hermanrico ve el cadáver de Plutón por segunda vez.

XLIX

Se retoma el tema de los peregrinos. La murmuración.

L

Los próceres vuelven. Baldonio recorre la llanura (viaje paralelo al de la sec. IX)

LI

Plutón Barrabás habla a Hermanrico y da las claves de la novela (=XXXII). Hermanrico se ordena sacerdote, después del encuentro con los próceres.

LII

Arreglo político.

LIII

Los ciudadanos de Nerbia, desmoralizados. Van a consultar al santo Ascanio y lo encuentran moribundo. Profecía: "males sin cuento".

LIV

Baldonio no se decide a volver a Nerbia. Manda a Falconete junto a Ascanio, pero éste ha muerto.

LV

Baldonio entra en Nerbia. Ve a Rosinda. La multitud lo lapida. Última mención de la Puerta de Paja.

En el gráfico observamos secuencias enlazadas catafóricamente con otras aparecidas más adelante, mediante el sueño o la profecía. Aparte de ellas, se establece paralelismo entre ciertas secuencias por motivos distintos a los de la confrontación del sueño y la realidad. Es un paralelismo de otro carácter: o se produce por la simetría de motivos narrativos, como la prisión de Alda (sec.XIV) y el encierro de Rosinda (sec.XLII), o se trata de secuencias consecutivas de intermedio lírico en la narración, como las oraciones que Rosinda y Hermanrico entonan al conocer la muerte de Alda. Hay un caso elaborado con más complicación artística, basado en el paralelismo simbólico que expresa la oposición entre el mal y el bien. La imaginería medieval da lugar a dos secuencias paralelas, la XX y la XXXVI, aun cuando narran episodios en

principio muy diferentes. Tienen como protagonistas a Hermanrico y Finamor, el sobrino que acompaña a Baldonio a Roma y le abre los ojos ante el significado de la Puerta de Paja: es Hermanrico, en la sec.XX quien, al sentir sobre su cabeza el peso de algo vivo, recuerda una miniatura alegórica en la que se representaban las figuras de un ángel y un demonio sobre las de un fraile y una vieja, respectivamente. Sobre Finamor los peregrinos verán formarse de modo semejante la figura de un ángel. Vuelve a la imaginación del lector en esta sec. XXXVI la miniatura del códice.

Dejando aparte las secuencias con elementos recurrentes, podemos distinguir dos grupos diferentes de acuerdo con su función en la elaboración del relato:

-Un pasaje narrativo es constituido por varias secuencias en disposición lineal. Se suelen agrupar en un reducido número. Por ejemplo:

secuencias IX-X . Baldonio deja Nerbia para encontrar a Rosinda. A su regreso, se encuentra sitiada la ciudad.

secuencias XVII-XVIII-XIX. Primera aparición de Rosinda: con Galafre y Ascanio. Se prepara la revuelta campesina (lo vemos a través de Rosinda).

secuencias XLV-XLVI-XLVII-XLVIII. Hermanrico y Rosinda vuelven juntos a Nerbia.

El pasaje narrativo que más secuencias abarca es el bloque tercero, donde se narra la conversión de Baldonio en Roma. Si bien comienza con las dos secuencias que repiten el delirio de Baldonio, las cinco restantes tienen continuidad narrativa, vertebradas por

la aparición de la Puerta de Paja.

- Otras secuencias dedicadas a un mismo pasaje o motivo no siguen una disposición lineal. Quedan interrumpidas intermitentemente por otros asuntos de la novela, en un entrecruzamiento narrativo que intenta reflejar la simultaneidad de acciones. A él aludíamos antes: en la secuencia XXII se empieza a relatar la rebelión de los campesinos. El relato se interrumpe en la secuencia XXV para centrarse en las figuras de Alda y Hermanrico. La nº XXVI tiene como centro a Rosinda, que en la siguiente secuencia se ve inmersa en la guerra al ser llevada al castillo como prisionera, como también lo serán las demás mujeres (secuencias XXIX, XXX, XXXI). Pero antes, la novela nos ha llevado hasta el personaje del bufón.

Una nueva interrupción -la secuencia XXXII- nos presenta a Hermanrico en el momento en que lo dejó la secuencia XXV. La siguiente vuelve al pasaje del rapto y las negociaciones de él derivadas, para terminar en el ajusticiamiento de Plutón Barrabás, que ha intervenido en toda esta trama bélica.

Este entrelazado de acciones simultáneas se produce, como se ha podido ver, en el bloque dedicado a Nerbia en ausencia de Baldonio.

-De otro lado, hay secuencias , como anticipábamos más arriba, que se presentan como independientes y encierran un cuerpo narrativo único, como el del cuento de los tres sabios que no saben curar al señor feudal. Fijándonos bien en la estructuración de la novela percibimos cómo esas secuencias están conectadas a otras, es decir, que su aislamiento no es total, como parecía a primera vista. Hasta el cuento de los sabios, el más redondo y acabado,

tiene su prolongación en el castigo que Baldonio les inflige cuando vuelve en sí, y en el premio a Falconete para hacerles más duro su escarmiento. Tienen lugar en las secuencias VI, VII y VIII.

Otros motivos mencionados como independientes se insertan en una serie más amplia de secuencias, como ocurre con la vida cortesana de las prisioneras, episodio incluido en otro más extenso: el de los dos raptos consecutivos de las mujeres aldeanas (secuencias XXVII, XXX, XXXI, XXXIII, XXXIV). Los otros ejemplos se referían a la historia del reino que se muere como por arte de magia al quedar privado de su señor. Esta secuencia es el inicio de todas las que relatan los sucesos de Nerbia mientras Baldonio peregrina a Roma, y que constituyen el segundo bloque narrativo. Por último se hablaba del rapto de Hermanrico, uno más de los percances de origen misterioso de que es víctima este personaje desde que se enamora de Alda (secuencias VI, XX, XXV, XXXII), y que, por tanto, tampoco queda aislado en conjunto de la historia.

- Finalmente queda hablar de la función de receso -reflexión y descanso narrativo- que cumplen otras tres secuencias repartidas a lo largo de la novela (secuencias XV, XXXII, LI). Dejando aparte la relación existente entre la primera de ellas y la nº XXI, en que hay palabras repetidas literalmente porque es el mismo personaje quien las dice, comprobamos que estas secuencias interrumpen la narración al tiempo que sirven de engarce entre distintos pasajes, ofreciendo una reflexión dialogada sobre el sentido de lo narrado. Son los interlocutores Plutón y Hermanrico. El primero, además de profetizar, da a Hermanrico algunas claves para descifrar los misterios de la novela, que no son otros que los misterios que el mundo encierra.

-Los personajes de La Puerta de paja.- El obispo-conde Baldonio de Strandia, protagonista de la novela.

El personaje se nos presenta con todos sus defectos hiperbolizados y con un enfoque humorístico evidente. El uso del epíteto aposicional nos va mostrando su currículum como sacrílego malhechor. A media que se le nombra, crece la extensión de los epítetos: "excomulgado por tres papas seguidos" (p.13), "el obispo excomulgado, quemado en efígie en Roma" (p.15), "Baldonio, el obispo excomulgado y depuesto por tres Papas, quemado en efígie por relapso, en Roma" (p.16). Hay un juego de voces en su nombre: Baldonio = baldón (baldón para sus parientes, baldón para la Iglesia, baldón para Nerbia (102)) que no todos los nombres de personajes originan.

Antes que sus rasgos físicos, conocemos su brutalidad. Se escarba los dientes con la punta de un cuerno de ciervo para extraer las hebras de carne de oso, alimento que le hace mantener, según su propia creencia, toda la energía de la virilidad. Sus andares son precisamente de "oso bailón" y constituyen el único retrato del personaje. "Era enorme y peludo", en efecto, como un oso. Pero su alma era distinta, es decir, aquí no se cumple la teoría fisiognómica de la influencia del alma sobre el cuerpo, que hacía emerger la naturaleza porcina de D.Celidonio. Su ferocidad se manifiesta al propinar un puñetazo al familiar que se atreve a tocar su teléfono, y al descargar una tanda de patadas a las damas y sirvientas que le entorpecen la búsqueda de su concubina. Al mismo tiempo, Baldonio es un enfermo. Padece desde antiguo una apoplejía que le causa el desmayo y el delirio de la novela.

Es esta recaída apoplética la que parece dar marcha al cerebro de Baldonio. Contrariamente a lo que cabría esperar de un

facineroso brutal como él, comienza Baldonio a pensar, dando vueltas a las ideas en un monólogo interior de obsesiva reiteración: su falta de fe, sus celos, su miedo al castigo del Papa,... Le sobreviene la idea del suicidio, pero la desecha enseguida, como si algún rescoldo hubiera en él de esperanza. Baldonio, a partir de ahora, seguirá martilleándose con preguntas y dudas acerca de la realidad y el sueño, el individuo ante la vida y el mundo, sobre el poder y sus riesgos; lo que no es óbice para seguir haciendo gala de su violento carácter ("pateaba como un caballo"-p.52-, por ejemplo).

Baldonio tiene, por de pronto, alguna virtud: sabe ejercer su autoridad, desenmascara a los farsantes que pueblan la corte y es agradecido con quien le guarda fidelidad. No todo está perdido en él de antemano, como pudiera pensarse ante la grave situación teológica que se le presenta. Además, como personaje, no aparece tan estereotipado como otros: sin ir más lejos, Finamor o Rosinda. Baldonio representa en esta novela al hombre que se debate absolutamente solo ante la existencia, ante la realidad suya y la de los demás, que están al otro lado, observándole. Baldonio es un ser pensante, atormentado, mientras que los otros existen para formar su mundo, su circunstancia. Ante ellos no queda indiferente, pues una y otra vez se pregunta sobre lo que los demás piensan de él:

"¿Qué piensan de mí Rosinda, Finamor, Falconete, el Deán Evencio, el Santo Ascanio, los físicos, los familiares de Palacio, las sirvientes, los sirvientes, los canónigos, los monjes, las monjas, los caballeros, el pueblo, los prisioneros, el Gran Maestre de San Flemo, los cardenales, el Cardenal-Obispo de San Papucio, el Papa, el pueblo romano, los pueblos extranjeros, el Duque de Strandia, el Papa (sic), el mundo entero?" (pp.34-35).

Sus monólogos interiores, interrumpidos de vez en cuando por un

hilo narrativo, son, como hemos dicho, extremadamente repetitivos. Tan pronto avanza la reflexión como retrocede, encadenándose afirmaciones y negaciones de una misma idea. Son monólogos plagados de interrogaciones y períodos hipotéticos que en ocasiones conforman un razonamiento lógico:

"Pero, si era un ángel, era prueba de que hay ángeles, y si hay ángeles, es que hay Dios, y si hay Dios, y si hay Dios, Baldonio tenía que condenarse irremisiblemente y arder por toda la eternidad en el infierno... Por lo tanto era indispensable que no hubiera Dios, pero... ¿cómo convenzo yo a la gente de que no hay Dios? (...)" (p.34).

Junto al problema teológico individual -consistente en que Baldonio no cree, pero duda; rechaza a Dios, aunque cree y crea al diablo-, goza casi de mayor presencia el problema existencial en la mente de Baldonio ("¿Qué es existir? (...) Existir es estar aquí, delante de la puerta de paja" -p.35-). Las vueltas que da Baldonio al problema del ser y el existir muestran la profunda huella de Unamuno, hasta el punto de hacerse su monólogo en algún momento muy parecido al que, por ejemplo, el personaje Augusto desgrana en la novela Niebla (103):

"(...) me desvaneceré en la no existencia de donde he salido un día, no sé cómo, no sé por qué, no sé para qué, y desaparecerá para siempre el sueño de la existencia, pues de la nada vengo y soy para la nada". (pp.35-36).

Tanta reiteración convierte las preguntas y titubeos de Baldonio en cosa hueca, en algún momento bajo de la novela (por ejemplo, la reflexión sobre el tiempo en la p.48). Parece como si Risco hubiera querido entonces estar "á la page" en materia filosófica y que se dejara cultivar, al menos literariamente, por el Existencialismo de los años 50, a pesar de la opinión desfavorable que le merecía Jean-Paul Sartre.

Lo cierto es que Baldonio es un ser especial, dotado de un indudable carisma. El y los demás es tema recurrente en su monólogo y también es tema novelesco cuando el autor nos deje conocer a los lectores de qué modo influye Baldonio en las gentes que tienen a su cargo. A pesar de su paranoia, su miedo a que alguien le asesine, hay personas cercanas que le protegen y hay todo un pueblo que le ama. La prueba es que cuando cae enfermo, vienen de todos los estamentos a rezar por él, llamándole "el amantísimo padre", "el padre de los pobres, vara de la justicia, espejo de santidad", etc. Hay una razón social medieval evidente y otra de carácter antropológico: Baldonio es el señor conde por legítimo derecho, y el obispo por vía papal, es decir, lo es todo por derecho divino. Es al mismo tiempo el padre, el que ostenta el poder y sabe tratar a los suyos como se debe. Lo malo sólo pertenece a su ámbito personal, y pese a todos los pronósticos, no ha traspasado a la relación de Baldonio los habitantes del condado. Si esta relación tiene sus roces inevitables con los más cercanos, como se ha visto en la primera secuencia, no se degradará por ello, que ya el plan divino tiene previstas estas excepciones.

Sólo el lector sabe que los apelativos que el pueblo le da a Baldonio enfermo son erróneos, porque Baldonio no es santo, aunque el pueblo lo crea, y le siga y le adore. Nadie se atreve a oponerse a desobedecer a Baldonio (por ejemplo, en la sec.VII: con fórmulas de cortesía, el rector de la Universidad acata sus órdenes).

Por otro lado, no hay duda de que Baldonio los considera inferiores: por eso sus herejías (el conde-obispo pretende llegar a ser emperador de la Cristiandad) no trascienden a su pueblo, que permanece en la más estricta ortodoxia, oyendo en boca de Baldonio los sermones que Hermanrico le escribe por encargo. No es

sólo que quiera mantener su obispado, sino que considera más ingenuos espiritualmente a los suyos. Es la misma razón por la que se explica que, practicando Baldonio la magia, no quiera magos en su palacio ("Pero ¿quién es el que introduce a esa gentuza en mi palacio?" -p.53-).

La adoración que el pueblo siente por Baldonio llega al paroxismo con la confesión pública, llena de efectos teatrales, que el personaje lleva a cabo antes de ponerse en camino hacia Roma. La multitud, ante la retahíla de atroces pecados, reacciona llorando y reafirmandose en la idea de que su señor es un santo. Muchos le seguirán cautivados por esa santidad, de la que esperan ganar una parte. Después de todo, nos dice el narrador, se trata de un individuo extraordinario ("Lo cual era todavía más maravilloso, más digno de admiración, más extraordinario" -p.71-).

Quizás en esta esperanza de su pueblo resida la posibilidad de salvación de Baldonio. Teológicamente es admirable esta figura que traerá el bien a través del mal. Baldonio se salvará precisamente por el efecto que causa en sus gentes. (104)

Nerbia queda huérfana cuando Baldonio se aleja de ella y dejan de recibirse en la ciudad noticias de los peregrinos. Los nobles se quedan al mando provisionalmente, la desabastecen y pelean entre ellos, repitiéndose el motivo narrativo de los pretendientes de Penélope cuando Ulises se halla ausente. Estando Baldonio todo marchaba bien; ahora que el obispo pecador no está, Nerbia amortece y hasta los enemigos echan de menos a su legítimo señor. Cuando la novela pasa a recorrer las vidas de los otros personajes, la sensación de espera y el recuerdo de Baldonio no desaparece: Alda le guarda rencor (sec.XIV), Salacio teme por él (sec.XVI), Hermanrico conoce por boca de Plutón la vuelta de Baldonio, que la

voz del pueblo asegura va a ser triunfal. Ese mismo pueblo, llevado al extremo furor de la locura por los acontecimientos vividos será paradójicamente quien acabe con la vida de Baldonio a su regreso, al ver que sus ilimitadas ansias no son colmadas. El pueblo entonces cerrará el ciclo: él caerá en la mayor de las desgracias, como le augura Finamor, después de hacer santo a Baldonio.

Pero, ¿cómo se ha operado por fin la conversión de Baldonio?. Hasta las mismas puertas de Roma anduvo dando vueltas a sus ambiciones megalómanas: el agotamiento le hizo desear dejarse morir, ser protagonista de una muerte "trágica y grandiosa" y objeto de culto prohibido por el Papa, su enemigo. Sólo su enorme soberbia y el miedo a no pervivir con el cuerpo le hacen mantenerse vivo. Las dudas no desaparecieron nunca. Siempre pensó, sobre todo ante la proximidad de Roma, que acaso fuera verdad lo que él negaba, pero la transformación le llega, como todas las conversiones religiosas, como un golpe de luz. Sucede en la secuencia XL. La conversión se ha llevado a cabo durante aquella noche real ante la Puerta de Paja. Es una noche que simboliza lo maravilloso. Después de la conversión surge un nuevo Baldonio:

"Ahora estaba allí el 'hombre nuevo', todavía inmaduro, pero decidido a serlo hasta la muerte." (p.141).

Tras la conversión y el perdón del Papa, Baldonio dice públicamente que sólo espera el olvido:

"(...) el olvido que aniquila todas las cosas, el olvido, que hace que lo que fue sea como si no hubiese sido jamás." (p.145).

Pero habrá para él un escalón más hacia la santidad: el martirio, que sufrirá en manos de sus súbditos.

El Diablo.-

No es uno solo el diablo de La Puerta de paja, sino dos, teniendo en cuenta que todo lo que podamos decir al respecto cae en el campo incierto de lo fantástico o maravilloso de la novela, y en una intencionada vaguedad que hace poner en duda todas las aseveraciones.

Pero entremos en el juego de personajes diabólicos: Hay un diablo que mejor pudiéramos llamar "diablillo", pues ocupa un lugar ínfimo en la escala de los espíritus del mal. Nunca estuvo en el infierno, porque es un diablo de este mundo, pero quiere a toda costa que Baldonio acabe allí (sec.XVI). Baldonio, llevado por su megalomanía, hubiera querido que ese diablo fuera el auténtico Satanás, pero termina aceptando el que no se trate más que de una creación suya, un "diablo familiar", personificación de sus malas intenciones. Baldonio ha creado este diablo mediante la magia:

"Lo había formado manipulando, según cierto método, todas sus malas intenciones (...) La energía que lo había creado iba extinguiéndose con el uso, de modo que acabaría agotándose y desapareciendo, aunque podría sobrevivir al propio obispo-conde." (p.15).

Cuando quiere que se presente, cosa que normalmente sucede en los momentos de mayor aburrimiento, lo llama mediante un teléfono también mágico, compuesto por una trompeta y un espejo. El diablo entonces se le presenta con las más diversas apariencias. Lo hace en la secuencia I adoptando la figura de otro personaje, su antagonista el santo Ascanio. Aquí entramos en el juego de las paradojas y contradicciones de la novela: ni siquiera Baldonio está seguro de que sea el demonio quien le habla. Más adelante, la vieja Bertoldina le reprochará su falta de dominio en el arte de la magia, causante de haber hecho acudir al santo Ascanio cuando por

teléfono llamaba al diablo:

"-¡Ascanio! ¿Quién lo introdujo en mi casa?
-Vuestra Excelencia Reverendísima- respondió la vieja
-Vino llamado por nuestro teléfono... Vuestra Excelencia
Reverendísima no está todavía bien impuesto en las cosas
de brujería; descuida la teoría del reflejo y las leyes
del choque de retroceso." (p.52).

Además, las palabras fatídicas que pronuncia el diablo las repetirá el verdadero Ascanio en la secuencia V, y la novela seguirá manteniendo de este modo la incertidumbre de la que el lector no logra salir en ningún momento: cuando Ascanio interceda ante el legado del Papa para que Baldonio pueda ir a Roma, no se sabrá si es él o el demonio, bajo su apariencia. Por eso Baldonio, aunque está seguro de que lo ha creado él, le interroga sobre su identidad en esa primera aparición de la secuencia I. El demonio le contesta con hermosas perífrasis eufemísticas:

"-Aquel a quien has llamado. El que tantas veces ha hablado dentro de ti. Un poco más de la mitad de ti mismo." (p.17).

La desconfianza e inseguridad que siente el obispo ante su mágica creación aumenta con la sospecha de que seguía funcionando cuando no estaba en su presencia (105).

Vuelve a aparecer este demonio cuando ya Baldonio ha abandonado Nerbia. El viejo bufón Salacio encuentra la trompeta olvidada en un arcón y le hace salir bajo la figura de una mona vieja, lo que permite hacernos una idea de las distracciones de pensamiento de este bufón senil (secuencia XVI). El diálogo entre los dos personajes repite los detalles sobre la entidad demoníaca, producto de la magia de un hombre:

"-(...) Soy una onda de energía exteriorizada un día por un hombre potente, que concentró en mí todos sus malos pensamientos y deseos y me dio el nombre y la forma de un diablo"(p.82).

Continúa explicando a Salacio cómo nació de la cabeza de un hombre, como Minerva, y que, como demonio que es, actúa mezclando la dulzura con el veneno. Está a punto de desaparecer, por desgaste, y puede que lo haga fulminantemente en el caso de que Baldonio se convierta. Después de echarle lejos de su presencia, Salacio le llama "el pequeño Satanás", igual que le llamaba su dueño. Luego, el bufón destruye la trompeta para evitar consecuencias desastrosas.

Volvemos a saber del diablo porque se ha convertido en un parásito de Hermanrico, el poeta enamorado (con un "loco amor") de la enigmática y malvada Alda. Hermanrico siente el peso de algo vivo sobre él, que le succiona parte de su vida y pensamiento, y le consulta el caso al sabio Blasindo. Por él sabrá que no es "exactamente" el diablo lo que lleva sobre su cabeza, sino "la emanación de una personalidad poderosa" (p.99) que trata de aprovechar el calor que el amor febril hace producir a Hermanrico. esta prolongación de Baldonio, que ahora vive de Hermanrico, muere agotada en la secuencia XXVIII: Salacio, al regresar al Palacio, ve el cadáver de una mona vieja. Esa es señal de que Baldonio ya se ha encontrado con la Puerta de Paja, o de que Hermanrico ha decidido dejar la búsqueda de Alda y volver a Nerbia. Es decir, esa secuencia XXVIII es simultánea en el tiempo de la historia a la secuencia XXXII, o a la XXXVIII.

Muere, pues, la mona vieja, pero al lector le asaltan nuevas dudas. ¿Bajo esa apariencia se mantuvo el demonio de Baldonio mientras vivía del calor de Hermanrico? ¿Ha desaparecido de verdad ese diablo? Pues diablo debemos llamarlo: nadie en la novela lo desmiente del todo. Es una versión más del "pobre diablo de la Edad Media" (106), como estudia Risco en su Historia de Satanás. Así se

reconoce él mismo cuando cuenta al bufón Salacio cómo fue él quien arrastró a Baldonio en el delirio hasta la Puerta de Paja, y cómo es él quien lo está arrastrando en ese momento. En el delirio tomó el aspecto de un ángel de la Guarda. Nueva confusión se nos presenta: ¿Finamor o el diablo? Tampoco lo supo aclarar Baldonio.

El Diablo de existencia independiente: Plutón Barrabás.-

Las dos referencias de su nombre, una a la divinidad romana de los Infiernos (107); la otra, a aquel malvado que salió librado de la muerte por un indulto negado precisamente a Jesucristo, nos hablan de una encarnación del mal, personaje de existencia independiente y naturaleza enigmática, que supera los límites -si es que los hay- de la entidad demoníaca que define el dogma de la Iglesia Católica. Efectivamente, encontramos en Plutón Barrabás, "aquel a quien todos hablan y nadie ha visto", rasgos que no son exclusivos del diablo del catolicismo, sino que parecen proceder de religiones o mitos orientales de mal. Es, de este modo, el sincrético Plutón Barrabás, el diablo total, el diablo por antonomasia. La inversión de Dios, que decía la kabala judía: es la contradicción y la inversión de todas las cosas. Todo es al revés en su mundo:

"El diablo es una idea universal porque es una universal realidad. Se le conoce en todas partes, porque opera y se hace notar en todas partes, porque el drama del Paraíso ha dejado una huella indeleble en la memoria inconsciente de los hombres" (108).

Como proyección cósmica, dice Vicente Risco en su libro sobre el diablo, el demonio "es aquella fuerza que siempre quiere el mal, y que siempre hace el bien". Convertida La Puerta de Paja en un remedo del mundo, Plutón Barrabás, como personaje que influye en la

intriga de la novela, tiene además de otras, la importante función de recomponer el orden inicial:

"Si el Orden anterior al pecado era un orden estático (...) el Orden, en su reobrar, en su reacción, se convirtió en un Orden dinámico, en un devenir evolutivo y cíclico, que anula todo desorden y lo enmienda (...)" (109).

Antes de recomponerlo cerrando el ciclo, Plutón Barrabás se ha dedicado a revolver y confundir las cosas: enseñando brujería, difundiendo la herejía como falso predicador desde el púlpito de Santa Walafrida, colaborando con los rebeldes aldeanos, favoreciendo a un bando y a otro -haciendo pasar, por ejemplo, a las mujeres cautivas de manos de un noble a su enemigo- dejándose prender y matar para reaparecer como jefe de los vagabundos. Además de esta misión, Plutón Barrabás ejerce como mago y despliega sus habilidades frente a las mujeres en Palacio. Profetiza hechos que serán ciertos, causa estupor a quienes no llegan a conocerle, porque su huella queda impresa por todas partes, y muere varias veces para resucitar otras tantas.

Es Hermanrico el que se acerca más a su verdad: al tocar el misterio también él se convertirá -al sacerdocio- calladamente.

Algo tiene que ver Plutón con una raza distinta a la del resto de la humanidad, que no procede del primer hombre Adán. Raza oscura y nómada, de rasgos indudablemente semitas:

"Diminuto, cetrino, aguileño, de ojos profundos, oscuros, extraordinariamente penetrantes, vestido de un modo estrafalario, entre moro y cristiano, con una barba negra, larga, que parecía continuar su cabellera, la cual le cubría los hombros." (p.77).

Blasindo conoce la existencia del duque de Egipto (nombre con el se conoce a Plutón) y aclara lo siguiente a Hermanrico:

"-Sí, es el jefe de un pueblo desconocido, apartado de los demás y que conserva su secreto. Se atribuye a

este pueblo un libro escrito en jeroglíficos, que revela todos los misterios. Es un pueblo inofensivo en conjunto, porque no quiere compartir su vida con nadie, y así no es naturalmente enemigo de ninguno." (p.99).

Más adelante Hermanrico recuerda diversas teorías sobre la formación de esas razas humanas, todas ellas referentes a lo sobrenatural.

Durante esta última conversación entre Plutón Barrabás y Hermanrico (secuencia XXXII), sabremos que el título de "duque de Egipto" es un apodo que las gentes le han puesto. Plutón Barrabás no tiene, dice, nombre ni título, pero sí posee una misión que Dios, el Destino, al Acaso, el Capricho le ha confiado: hacer que las cosas vuelvan a su orden primero. La misión se ha cumplido a estas alturas de la novela, aunque los medios hayan resultado tan confusos. De este modo vemos actuar al auténtico diablo de la demonología católica en la recomposición del equilibrio universal, como una parte más del plan divino.

Personajes maravillosos: El Santo Ascanio.-

Así como el diablillo familiar que termina sobre la cabeza de Hermanrico es la antítesis de la figura del ángel de la guarda dibujada sobre Finamor, también hay un personaje de carácter maravillosos o sobrehumano que se erige en antagonista del demonio, y, como sucedía con los ángeles del bien y del mal, se confunde a veces con su opuesto, Plutón Barrabás. Se trata del Santo Ascanio, mucho más pasivo que el demonio, ya que sabe que el bien termina emergiendo de la ciénaga del mal y por tanto, deja que las cosas sigan su curso, aunque se enreden en mil galimatías. El Santo Ascanio sólo interviene decisivamente en dos ocasiones: decidir el destino de Baldonio, intercediendo por él para lograr la

posibilidad de que en la misma Roma confiese ante el Papa. Esto sucede en un momento de clímax en la tensión de la trama. Baldonio, que ha encontrado la ciudad sitiada tras una expedición en busca de Rosinda, simula su arrepentimiento en una confesión pública. Su último pecado ha sido el intento de asesinato del santo Ascanio. Este personaje hace en ese momento su aparición para tomar la palabra después de Baldonio y suplicar por él el perdón de Roma. Intenta parar, en una segunda intervención, la marcha de los rebeldes aldeanos hacia la toma de la ciudad, pero se ve impotente ante la marea de la revolución, y la deja pasar.

"Ascanio comprendió y soltó la brida. Por delante de él pasó la hueste innumerable. Casi todos al verlo, se descubrían con respeto y con algo de temor... Había que dejar las cosas en manos de Dios" (p.106).

El Santo Ascanio es temido y respetado por la multitud, que siente su grandeza. Vive en las afueras de Nerbia, como eremita penitente. Como tal, no es frecuente su aparición junto a los demás personajes de la vida pública de la ciudad, salvo esas dos ocasiones excepcionales. El carácter maravilloso de este personaje estriba, desde luego, en su santidad y su vida en penitencia. Pero hay más elementos maravillosos en Ascanio: primero, el hecho de que Baldonio no tenga segura su identidad, pues lo confunde con el demonio. El que juega con malas artes con el Maligno, como hace Baldonio en la secuencia I, se expone a dejarse atrapar por la confusión entre la mentira y la verdad, incluso hasta en lo más sagrado. Por eso el santo y el demonio se confunden. Baldonio se da cuenta de que cuando su demonio toma la figura del santo, se contagia de él. Tendrá ocasión de constatarlo más tarde, sumiéndose en un mar de confusiones:

"Baldonio comenzaba a aterrarse: ¿era Ascanio quien hablaba cuando le hablaba así el diablo, o era el diablo

ahora, cuando hablaba Ascanio?" (p.56).

En segundo lugar, Ascanio complementa la figura de Plutón Barrabás, como hemos explicado más arriba. Ambos personajes parecen ignorarse, actuando por separado, porque cada uno conoce su papel y sabe a dónde conduce el curso de los acontecimientos. Ascanio tiene atributos muy similares a los de Plutón: posee el don de la profecía: Anunciará a Baldonio su acoso y encerrona (sec.IX -son palabras proféticas que antes le ha dicho el diablo-Ascanio -), y a Rosinda las guerras y desastres que traerá la rebelión de los campesinos (sec.XIX). Actúa como consejero de Rosinda, empujándola hacia su salvación (sec.XIX) de un modo muy parecido a como Plutón Barrabás aconseja y protege a Hermanrico.

Para completar su carácter maravilloso, se produce entre él y las gentes del pueblo una relación muy especial, de connotaciones religiosas populares. En los momentos de mayor peligro van a consultarle como a un oráculo. Su desaparición es temida como el peor de los males. De hecho, su muerte anuncia grandes desgracias. En este sentido hay coincidencias con Baldonio, otro personaje carismático.

Otros personajes : el círculo de Baldonio.-

Hemos dicho al ocuparnos de Baldonio cómo los personajes que le rodean existen en función de él y aparecen con carácter de estereotipos: son poco humanos, demasiado ficticios frente al conde-obispo de Nerbia, a pesar de los rasgos que hacen de él un ser prodigioso.

Finamor es el primer personaje que trataremos, pues se halla en cierto modo en la frontera de lo real y maravilloso, órbita ésta en

la que habíamos dejado a santos y demonios.

El bufón Salacio y el lugarteniente Falconete, junto a un personaje de menos peso, como es el deán Evencio, giran también alrededor de la vida de Baldonio en Palacio. Destacaremos al lado de ellos a Hermanrico, el poeta que le escribe los discursos y que por amor a Alda y el deseo de saber se convierte en el intérprete máximo del sentido de la novela. El grupo de mujeres lo forman Bertoldina, relacionada con el mundo de la magia, y la pareja Rosinda-Alda, las, por así decirlo, protagonistas femeninas de la novela.

Comenzando por Finamor, diremos que tampoco es un personaje que para Baldonio tiene clara su identidad: es, en principio, hijo de la hermana, ya desaparecida, de Baldonio. Como paje, vive en el palacio, despertando agudos celos en el obispo, porque cree a Rosinda enamorada del joven. Por tal motivo, Baldonio desea su muerte y sueña despierto con estrangularle él mismo con la cola de su vestimenta eclesial:

"(...) la cola era tan larga, que daba dos o tres vueltas al cuello del paje. (...) era gustoso imaginarlo, e imaginar, dentro de su cabeza, el efecto que haría el cadáver del jovencuelo arrastrado por la calle en la punta de su vestimenta episcopal (...)"(p.14).

Estas imágenes surrealistas, hiperbólicas, son las que Baldonio tiene de Finamor. En su delirio, es Finamor precisamente quien le lleva a rastras, haciendo golpear su cuerpo contra el suelo, por los caminos que les conducen a Roma. Oye entonces una voz que le dice que Finamor es su ángel de la guarda. Duda Baldonio sobre la identidad de Finamor, así como tampoco está seguro de la de Ascanio. Cuando el delirio reaparece, Baldonio ve a Finamor con una cornamenta de ciervo que le recuerda aquélla con que quería

adornarse él mismo en la primera secuencia. Y entonces se pregunta si Finamor no será un demonio en lugar de un ángel (110). Ángel, demonio, o persona de carne y hueso, será Finamor finalmente quien acompañe a Baldonio hasta la Puerta de Paja y le exhorte a traspasarla y convertirse de lleno a la fe. Hasta aquí Finamor ha fluctuado entre el sueño y la realidad, sin más personalidad que la que Baldonio le ha querido dar. En el momento en que su misión protectora termina, será nombrado por el Papa sucesor de su tío como obispo de Nerbia y cobrará vida literaria propia. Es la recompensa final a todos sus desvelos, y también su consagración al terminar el viaje, pues a lo largo de él, Finamor se ha ido convirtiendo de niño en hombre. Le veremos entonces intentando pacificar Nerbia y gobernándola con el mismo carisma que Baldonio, pero con más justicia y benevolencia, claro está.

Si bien es cierto que Finamor se hace personaje real como los demás, cuando Baldonio deja de tomarlo como blanco de sus delirios, tampoco ese halo ultrarreal le abandona de golpe. Los peregrinos, al acercarse a Roma, ven la figura de un ángel luminoso sobre su cabeza y exclaman con la seguridad que da la fe en lo maravilloso que Finamor es el Ángel de la Guarda de Baldonio. Ese carácter fantástico sigue hasta el final al personaje: Finamor recogerá en sus brazos el cadáver de Baldonio y creará ver en su último gesto la confirmación de que tras la Puerta de Paja hay los dos esperaban. Finamor dejará caer a modo de maldición profética el mal augurio sobre el pueblo magnicida, como los demonios y los santos:

"-¿Qué habéis hecho, desgraciados, locos, parricidas?... ¡Dios os tomará en cuenta por este crimen. Habéis asesinado a un santo! ¡Ahora sí que habéis traído la desgracia sobre la ciudad! ¡De rodillas, para que Dios os perdone!". (p.167)

Falconete fue, como Finamor, el más fiel de los peregrinos que acompañaron al conde-obispo a Roma. Falconete es la encarnación literaria de la lealtad. Nunca abandona a Baldonio, haga lo que haga su amo, desde el día en que pactó con él su indulto y pasó a ser su lugarteniente. De pocos personajes tenemos una biografía -Risco nos dará a propósito de ella unos atractivos bosquejos de la vida medieval- y una descripción física tan detenida como la que se hace de Falconete. Si la lealtad destaca como nota de carácter, y la brutalidad como signo de su extracción social, en la descripción se nos ofrece el estereotipo del guerrero feroz de la Edad Media:

"Falconete era el capitán de la hueste del obispo y venía armado de todas armas, hasta los dientes.. Era altísimo, un soldadote rudo y feroz, pero fiel.

(...) Falconete era inmenso y hercúleo; feísimo, de ojos pequeños y oblicuos, nariz casi diminuta, picuda hacia delante, bigote que caía a los lados de la boca hasta más abajo de la barba rasurada y guedejas en tirabuzón mal hecho, delante de las orejas." (pp.26-27).

A pesar de tales atributos, Falconete reacciona ante la enfermedad que deja inconsciente a su amo, con unas inesperadas reflexiones y una honda preocupación por el origen mágico de las extrañas marcas y hematomas de su cuerpo. Falconete se preocupa y desconfía de todos como perro guardián de Baldonio, es verdad, pero también piensa, y con dedicación y bastante acierto opta por poner en práctica sus conocimientos de medicina de campaña. Con tal éxito los aplica que Baldonio, al curarse, le hace nombrar "Doctor Honoris Causa" de la Universidad de Nerbia. Falconete aparece en procesión triunfante el día de su investidura, y su figura de soldadote rudo y brutal quedará plasmada en la novela con perfiles claramente esperpénticos.

Salacio es otro personaje de la corte, siempre junto a Baldonio

o Hermanrico. Es el "viejo bufón inservible" (sec.VI), figura decrepita y acabada, que se refugia en una caseta de tablas durante la ausencia de Baldonio (sec.XVI), olvidado de todos.

Aunque como bufón anda jubilado ya, lleva en él impreso todavía el sello del humorismo:

"Siempre había sido triste, melancólico, temeroso y pesimista, y por lo mismo, ingenioso y ocurrente."
(p.41).

Salacio actúa ahora como viejo ayo, permitiéndose clamar repetidas veces por la confesión de Baldonio, incluso antes de saberse que iba a peregrinar a Roma. Es él el que encuentra la trompeta del diablo y lo hace aparecer, entablándose entre ellos una conversación que deja sumido a Salacio en profundas reflexiones acerca del bien y del mal. Estos pensamientos son del estilo de los que asaltan a Baldonio y a otros personajes que en la novela sirven de pretexto para el discurso. Salacio teme también por la suerte de Hermanrico si llega a encontrarse con el instrumento mágico que perteneció a Baldonio, y lo destroza para evitarlo. Más adelante no podrá impedir que Hermanrico huya en la noche a no se sabe dónde, como alma que lleva el diablo. Pone punto final a su decrepitud y debilidad de anciano la escena en que regresa al palacio a mendigar el favor de un Galafre indiferente.

La figura del bufón en la corte fue tratada literariamente por Vicente Risco bastantes años antes en su único drama., O bufón d-El Rei (111). En aquella obrita de 1928, el bufón era una figura contrahecha bajo la que se ocultaba la identidad de un duque. Su drama era el de protagonizar el idilio entre la bella y la bestia, como un Polifemo enano. Si alguna coincidencia se produce entre aquel falso bufón y Salacio, es que ambos cumplen las funciones de

ayo y consejero del rey con sabiduría y humorismo extraños, como aquellos bufones sublimes del teatro de Shakespeare.

Ya hemos visto el papel fundamental del personaje de Hermanrico en La Puerta de Paia. Es el que recibe de Plutón Barrabás la interpretación de los sucesos de la trama de la novela. De este modo, Hermanrico viene a representar el joven de corazón puro y alma ingenua, capaz de recibir el mensaje. Hermanrico, además, ha sido señalado por la divinidad con el don de la poesía (el poeta, para Vicente Risco, seguía siendo el demiurgo) con la llama de amor (Alda, por quien se aventura en el abismo), y con la curiosidad de saber (pregunta a Blasindo y a Plutón sobre todo aquello que no entiende). Hermanrico reúne en sí todas las virtudes del hombre cortesano medieval, a excepción de la entrega a las armas. Y es que el camino elegido, como veremos, con poco convencimiento al principio, es la carrera eclesiástica:

"Hermanrico no había recibido las órdenes sagradas, aunque había hecho los estudios; era todavía un escolar, enteco y reseco, que llevaba por su función en Palacio la vestimenta eclesiástica." (p.42).

Sus indagaciones le llevarán a la comprensión de que el misterio no debe intentarse desvelar, y es así como Hermanrico se ordena como sacerdote y vuelve al seno del obispado de Nerbia, esta vez bajo la utoridad de Finamor.

Pero volvamos a sus peripecias como hombre mundano, que en la novela interesan tanto como las de Rosinda, pues ambos son personajes secundarios que poseen una historia propia, capaz de mantenerles ensimismados y alejados un tanto del problema de Baldonio.

Hermanrico es alabado como poeta elegíaco profano: uno de sus poemas se reproduce metaliterariamente, tal como le gusta hacer a

Vicente Risco cuando elige a los poetas como personajes de sus obras literarias. Es un poema que sigue las reglas del Amor Cortés medieval, y por tanto, oculta el nombre de la amada bajo la clave de "la noche". Como enamorado poeta sigue en todo este código de poesía cortesana:

"(...) el poeta tenía que mantenerse a tanta distancia, que Alda no supiese nada, y llenar con poemas aquel apartamiento infranqueable. El amor se descargaba en ritmos y medidas, destinados acaso a la celebridad, pájaro que vuela también muy a lo lejos" (p.43).

Hermanrico ha aprendido en la Universidad a componer sermones y así se gana la vida en la corte de Baldonio.

Su aventura comienza paralelamente a la de Baldonio, cuando se empeña en ir tras Alda, la que fue amante de Baldonio, y ahora es perseguida como bruja. Su amor le enardece hasta el punto de atraer al diablo, que él llama "la mala idea". En este punto Hermanrico aparece como víctima del amor carnal, uno de los enemigos del hombre que se recuerdan en un momento de la novela. Hermanrico parece abocado al mal, y en efecto, llega a desear vender su alma al diablo para conseguir el amor de Alda, como un Fausto medieval. Con estas palabras desea entregarse a Plutón Barrabás:

"No soy de vuestra raza, pero deseo unirme a vosotros... Venía a pedirlos que me recibiéseis en vuestro pueblo. Estoy dispuesto a compartir vuestra vida, vuestro trabajo, vuestras costumbres, vuestras creencias..." (p.119).

El mismo Plutón le rechaza y le hace volver, quizás porque le obliga a ello la pureza de alma de Hermanrico. Lo cierto es que se trata de una romántica salvación por parte del mismo diablo. Al fin y al cabo, fue el amor lo único que arrastró a Hermanrico hasta el borde de la perdición. Por esa razón y por tantas otras que ya

hemos mencionado, Plutón Barrabás lo elige como intérprete del misterio.

Las mujeres.-

Rosinda es la concubina favorita de Baldonio, la que llena su mente y le hace perder la cabeza durante las secuencias primeras, porque ha huído de Palacio. La búsqueda de Rosinda hace que a Baldonio le sorprenda el cerco que el legado del Papa y los nobles le han preparado. Por otra mujer de palacio, Bertoldina, sabemos que Rosinda ha huído siguiendo el consejo del santo Ascanio. Los problemas que acosan a Baldonio hacen que momentáneamente perdamos la pista de la concubina huída. Hasta la secuencia nº XVII no la conoceremos en persona: aparece una Rosinda arrepentida, regresando al mundo rural que un día abandonó, junto a su marido, un rico villano llamado Galafre. En esta escena del regreso, Rosinda queda transfigurada en medio de un decorado idealizado, que sólo su belleza supera. Es una belleza que responde a los tópicos de la literatura caballeresca, y el narrador en lugar de entrar en detalles, se permite esa referencia libresca:

"Rosinda era realmente hermosa. Se parecía a las descripciones que hacen los libros de la famosa reina Ginebra. Parecía todavía una rosa, en aquella mañana de sol. Contrastaba con la humildad de la tierra removida por el arado y rimaba con la belleza del día." (p.88).

Rosinda no tiene un papel pasivo en la novela, junto a Baldonio y Galafre. Al contrario, llega a presentarse como el prototipo de la heroína que se forja en múltiples peripecias: Rosinda se encuentra a la cabeza de las aldeanas cautivas, si bien lo que la hace sobresalir es su hermosura física y su decisión. Su fiereza de mujer arrepentida se muestra en la bofetada que le da al conde de

Aldrat. Sus virtudes de heroína son de auténtica mujer cristiana: fidelidad a Galafre, resignación, resistencia y lealtad hasta el fin. Difícil se hace reconocer en ella a la que hasta hacía poco era la concubina de Baldonio. En su interior, en resumen, se operó la misma conversión que sufriría después Baldonio. Rosinda, con esta conversión al principio de la novela, nos anticipa el cambio que experimentará después Baldonio:

"Como toda mujer que ha corrido aventuras, encontraba ya gustosa y apetecible la jubilación como ama de casa"(pp.123-124).

Como decíamos antes, la belleza de Rosinda hace recordar la plenitud del día, la luminosidad del rubio sol: pero Rosinda no es la única mujer cuya belleza despierta en los hombres el amor.

Está Alda, mujer en todo distinta a Rosinda, y por ello su figura complementaria. Alda también fue elegida como concubina por Baldonio, aunque pasó a ocupar un lugar secundario y humillante, como dama de la vencedora Rosinda. Si decíamos que Rosinda, por su belleza y añadamos también que por su trayectoria como personaje en la novela, es la luz del día; Alda, en cambio, se identifica con la misteriosa noche. Noche es el nombre clave que le dará Hermanrico en sus versos de amor. Es, desde luego, la contrapartida física de Rosinda:

"Entre las damas que había en Palacio, estaba la hermosa Alda, cuyos ojos estaban rodeados de círculos negros, cuyo cuerpo, de piel cetrina, era como el de una serpiente que tuviese la sangre muy cálida, y cuyos cabellos lisos y aceitosos, brillaban como charol." (p.43).

Hay más semejanzas y diferencias que hacen a Rosinda y Alda dos personajes paralelos: Baldonio desea que Rosinda algún día se siente en la silla del Papa, cuando su ambición herética llega a

hacerse realidad. Posteriormente vemos propagarse por Nerbia una herejía que habla de la elección de una mujer como papisa, que muy bien pudiera tratarse de Alda. Esta herejía se extiende por obra suya y de sus enigmáticos seguidores, especie de moros que la han librado de su primera prisión como bruja.

Rosinda vuelve a su origen, el campo y la naturaleza, ocupada en una vida de penitencia, sobrellevando la educación cristiana de un hijo natural de Galafre, y aceptando la suerte que corre éste en todo momento (112). En cambio Alda muere quemada en la plaza pública por brujería. Alda parece que no regresa a sus orígenes, si es cierto que ha sido ella, y no Bertoldina, quien ha muerto en la hoguera -Hermanrico lo pondrá en duda-. Los orígenes de Alda son opuestos en todo a los de Rosinda. Nadie los sabe en un principio: dicen que Baldonio la recogió como hija de un vagabundo. Luego Plutón Barrabás le explicará a su enamorado que se trata de la hija del duque de Egipto, y que forma parte de una raza no conocida. El duque de Egipto es el mismo Plutón Barrabás. Por tanto, Alda viene a ser -no se dirá en ningún momento de la novela- hija del mismo diablo.

Hermanrico y Rosinda, que han estado cerca de ella, le dirigen sendas oraciones fúnebres tras su ejecución. Hermanrico define a Alda con frases llenas de lirismo, como "lo otro lo que no es de este mundo" (p.153), lo imposible que pasa de largo frente al hombre en esta vida para dejarle insatisfecho. Rosinda recuerda sus relaciones con Alda (p.153): "Yo era tu mala vida, tú eras mi mala vida", relaciones tortuosas que constituyen la parte más oscura de esta novela. Al parecer, entre Rosinda y Alda hubo relaciones pecaminosas que llegaron al lesbianismo mientras vivieron en el palacio de Baldonio. Puede que sea por autocensura moral del propio

Vicente Risco -esperemos que no se trate de una lectura disparatada por nuestra parte- pero hay alusiones perifrásticas muy oscuras que nos hablan entre líneas de esa relación:

"-La señora Rosinda -dijo la vieja- hizo confesión general, a los pies del Santo Ascanio... Le dijo lo que hacía con vuestra Excelencia Reverendísima y con la señora Alda...

-¿Con la señora Alda?

-Claro, repartía con ella, ya que lo había perdido (sic). Fraternidad femenina, con la cual, además de divertirse, aseguraba la señora Rosinda su tranquilidad.

-Son inmundas -rugió Baldonio- y con sus inmundicias nos esclavizan... aunque las odiamos." (p.53).

Un personaje que no se relaciona sino indirectamente con Baldonio y que vive al margen de la vida cortesana es Galafre, el marido recuperado por Rosinda cuando ésta se arrepiente.

Galafre es un tipo interesante, entre otras razones, porque se inserta en una rica tradición literaria:

1) Responde al prototipo que Risco imaginaba del "rústico puro". Es el hombre rudo y brutal, pero inocente y bueno. Se trata del "buen salvaje " que es arrancado de súbito de su medio para aparecer en la vida pública con las difíciles responsabilidades que un cargo confiere. Tenemos en Galafre a un Segismundo que despierta de su letargo de bruto. Cuando Rosinda regresa junto a él, en la secuencia XVII, Galafre se ve en un aprieto porque peligra la rutina de sus días. Decide dejar pasar las cosas, pues no sabe "qué se hace" en esas situaciones. Más adelante, en la secuencia XVIII, es elegido como jefe de los caballeros rurales: sucede un día al salir de misa, donde se ha escuchado un sermón sobre pueblos tiranizados y Sansones libertadores.

2) Es un labrador rico, de linaje "bastante limpio", como los del teatro lopesco del Barroco. Con una salvedad: su honra no se ve mancillada por el adulterio de Rosinda, sino porque él consiente en

ser marido burlado, ya que no está en su carácter el luchar por nada.

3) Es un ser apático, de pocas palabras y menos entendimiento. Pero su nombramiento como jefe de los campesinos le hace cobrar tino y hasta le suelta la lengua, haciéndole discursar por imitación de los sermones oídos en los oficios religiosos. Le podemos escuchar en la réplica al santo Ascanio (sec. XXIII). Al hacerse los campesinos dueños de Nerbia, Galafre es elevado al rango de lugarteniente del conde ausente.

Galafre, por todo ello, viene a ser como Sancho Panza cuando es nombrado gobernador de una ínsula, y ante los ojos incrédulos de los que le suponían incapaz para el mando, se revela como un sabio y justo gobernante. Pero a Galafre le dura poco el período de lucidez, quizás porque como jefe de los bárbaros pertenece más a los que le siguen que ellos a él (sec.XXX). Pronto la situación le supera, y regresa a su "incapacidad aldeana". Más tarde será destituido por traición y regresará con Rosinda a su lugar primigenio, como todo en la novela. Al cruzarse ambos con Baldonio, en la secuencia final, el narrador insistirá en el retorno de Galafre a su condición de bruto:

"(...) había vuelto a caer en su indiferente marasmo, en su insensibilidad habitual" (p.165).

La recreación de la Edad Media a través de otros personajes.-

El resto de los personajes pierde individualidad a cambio de ganar condición de personajes colectivos. Estos representan en la novela los distintos estamentos medievales: nobles, campesinos y sabios forman la galería humana con la que Vicente Risco recrea su peculiar visión de la Edad Media en La Puerta de Paia.

La presencia del clero en La Puerta de Paia no se relaciona con

la sabiduría y la ciencia, que pertenecen más bien al ámbito de la Universidad y no al del monasterio, lo que nos hace pensar en los tiempos del "Otoño medieval". El clero en la novela está presente, en el obispado de Nerbia, fundido con el poder temporal representado por el condado. De ahí se pasa a las altas esferas del Papado en Roma. Sin transición de lo más poderoso a lo más humilde, se nos ofrece la visión del eremita-santo, viviendo al margen de la sociedad de Nerbia, y al margen de la ortodoxia, en una cueva apartada a la que de vez en cuando acuden los demás a solicitar ayuda. Conocemos también el cariz de las prédicas durante el oficio religioso en la Iglesia de Santa Walafrida -manifestación de desviaciones heréticas-. Pero no hay nada en la novela que nos hable de los monasterios medievales o de determinadas órdenes religiosas, aparte de una enumeración accidental ya citada (secuencia V). Se puede considerar, en fin, que por razones de poder o de parentesco, clero y nobleza vienen a ser lo mismo en La Puerta de Paia. Son la élite de la sociedad medieval: su distinción empieza manifestándose en una serie de nombre rimbombante que el Risco novelista escoge con estudiada atención: casi todos poseen resonancias de linaje godo, mezcladas con la antroponimia fantástica de las novelas de caballerías: Baldonio de Strandia, hijo de los príncipes Garolfo y Marsilia de Strandia; Finamor Gualberto de Dagán, príncipe de Strandia, hijo del Conde Auberto y de la Condesa de Dagán; Hermanrico, Margrave de Inlandia,...

El grupo de nobles y clérigos que componen la fuerza de asedio a Baldonio posee una musicalidad parecida: el Papa, el Emperador, el Gran Maestre de San Flemo, el duque de Strandia, Arnulfo de Palmirania,...

Por último, los personajes de fondo grotesco son el conde de

Aldrat y el Conde de Conagón, a los que -a saber por qué razón- Vicente Risco bautizó con nombres catalanes.

Los nobles en la novela pronuncian elevados discursos, con ocasión del sitio de Nerbia y de la absolución en Roma de Baldonio. Son discursos adornados, repetitivos, con un poderoso influjo del sermón religioso, destinado a exhortar o suplicar una gracia de alguien poderoso.

El escenario natural de estos nobles y clero es la corte. De la vida palaciega, aposentos, personajes de oficio cortesano: familiares, bufón, lugarteniente, palafrenero,... se da cuenta suficiente en La Puerta de Paja. Y cuando llega el episodio del cautiverio de las campesinas (sec. XXIX), se ofrece un cuadro medieval en el que se respira el ambiente del "Amor Cortés":

"El castillo de Conagón se había convertido en un alegre jardín de lirios de primavera y rosas otoñales. Estaba lleno de músicos, de poetas, de juglares, de gentiles donceles primorosos en las armas y en la danza. Todos los días había banquetes y saraos, juegos y representaciones, recitado de poemas, partidas de ajedrez y de dados, discreteos, torneos y justas, bailes y músicas. Los galanes ofrecían a las damas flores, plumas de garza real y joyas. Las damas a los galanes, pañuelos perfumados." (p.111).

Pero no es todo armonía y limpieza en el mundo de los nobles: tienen su faceta oscura y grotesca. Protagonizan rencillas y disensiones por ambición, mientras Baldonio está alejado, provocando en gran medida la revuelta campesina. El motivo literario de los nobles instalados en palacio ajeno agotando los víveres en suntuosos banquetes mientras el dueño se halla ausente constituye la primera afrenta contra el pueblo. La segunda serían las disensiones internas: el Conde de Aldrat y el Conde de Conagón reñirán por motivos pueriles, después de que los demás nobles han regresado a sus lugares de origen:

"Quedaron en la ciudad a disposición del legado de su Santidad, los condes de Aldrat y de Conagón.

Estos riñeron muy pronto, por quién se había de sentar en la mesa, a la derecha del Prelado (...) se encendió una guerra entre ambos, en terreno de la diócesis de Nerbia. El Legado trató de convencerlos, y no consiguiéndolo, los amenazó con la excomunión. Los Condes no hicieron caso, y la ciudad quedó desguarnecida." (p.74).

Así se explican los acontecimientos subsiguientes, después de esa grave falta cometida por la nobleza.

Las rencillas existen también en los altos estados del clero. El siguiente párrafo -que no transcribimos en su totalidad- da cuenta de las que existían en un clero corrupto por simonía y traición, precisamente el que se encuentra más cercano al Papa:

"La Corte papal se enteró de quién era el que venía, y comenzaron los cuchicheos: el Cardenal Liberiano, enemigo mortal de Baldonio; el Príncipe de Ascalino, que odiaba a los de Strandia, (...) el Gran Maestre de San Flemo, que lo había traicionado y temía su venganza, el Cardenal Sampurcio, su cómplice en la adquisición subrepticia del Obispado, que temía verse al descubierto, comenzaron a prepararse para la intriga, (...)" (p.139).

La corrupción no llega, sin embargo, a afectar al Santo Padre, figura inmarcesible por definición en medio de las imperfecciones humanas. De este modo es como en la novela se plasma la confusa situación de la Iglesia en la Edad Media. Y no olvidemos que en ella se narra la conversión de un obispo excomulgado y reincidente en sus delitos, cuyo desafiante poder ponía en peligro la autoridad de Roma.

Veamos el otro platillo de la balanza: el estamento del campesinado. Vicente Risco presenta, con pocas salvedades, una imagen del hombre rural en contacto casi salvaje con la naturaleza, a la que muchas veces se había referido sin disimular su entusiasmo

por ella. Es cierto que los campesinos en La Puerta de Paja llevan a cabo un acto de barbarie, sublevándose contra la autoridad. Pero ni la autoridad es la legítima -son detentadores del poder los condes enemistados-, pues cuando estaba desempeñada por Baldonio jamás osaron cuestionarla; ni su revuelta es una verdadera Revolución, por varias razones:

-La revuelta es provocada por el comportamiento equivocado de sus superiores.

-No atentan contra todo lo establecido. Reaccionan ante un malestar, una confusión general, pero su fin no va más allá de la espera del regreso de Baldonio.

-No constituyen una masa desarraigada, sino todo lo contrario. Por eso llevan en su estandarte la figura pintada de una vaca nutricia (113), y reaccionan con una nobleza de sentimientos impropia de los desarraigados al enterarse del apresamiento de sus mujeres:

"Puede que, si fueran ciudadanos, no les hubiera hecho tanta mella, pero eran aldeanos, y sus mujeres eran para ellos mucho más que esposas... en muchos casos, las que en sus casas o castillos disponían y gobernaban con mucho más acierto que ellos." (p.115).

Aunque Vicente Risco no menciona la que era palabra tabú para él, Revolución, y aunque se atribuyen a los campesinos esos matices meyorativos, no deja de ser la suya una rebelión, una alteración violenta del orden establecido, y así se deja claro en la novela cuando se muestra lo imparable de las fuerzas desatadas: Ascanio no puede detener la marcha de los campesinos armados, enfurecidos con la intervención del ermitaño, pese al enorme influjo que ejerce sobre ellos. De lo incontenible de su avance son señal también las mostrencas dimensiones de la banda rebelde, comparable a un "campo

de mieses de hierro" (114). Ellos, guiados por un torpe al que la nueva situación ha dotado de lucidez, no son más que la caricatura de un ejército:

"Vio cómo, al frente, marchaba Galafre, a caballo, bien armado y bien puesto, pero rodeado de una guardia grotesca, armada con bisarmas. Grotesca, porque en lugar de hielmos, algunos se habían puesto en las cabezas embudos y cacerolas de hierro, para defenderse de los golpes." (p.104).

En fin, que ni Galafre es el que les conduce, sino que, al contrario, éste es arrastrado por ellos; ni los campesinos son, como creen, dueños de sus decisiones. Porque no hacen más que cumplir con el papel asignado en la historia: trastocar el orden para procurar el reordenamiento final, tal como está previsto en el plan divino.

Pasamos ahora a prestar atención a la presencia de los personajes que en la novela encarnan los diferentes modelos de sabio medieval. Es, como dijimos, una serie de hombres que ya muy poco tiene que ver con el monasterio.

Forman un grupo aparte estos sabios, como protagonistas de un divertido cuento que ocupa las primeras secuencias del libro: los médicos de Palacio no saben cómo curar a su señor (114). Son cuatro físicos acompañados de dos cirujanos. En la secuencia III aparecen en una escena llena de comicidad escatológica manipulando el cuerpo de Baldonio. En contraste con esa nota humorística, Baldonio, que los mira con alarma sospechando la traición, da vueltas en su cabeza a los peligros a que está expuesto el que tiene el poder. Termina echando a todos de la estancia y poco después el narrador nos informa de quiénes eran esos cuatro físicos: "Por orden de categorías": el dr. Patafuss, el licenciado Pimpolino, el maestro Alejandro y el bachiller Blasindo. Sus nombres ridículos nos

indican el enfoque un tanto guiñolesco que los tales sabios van a recibir en la novela. Cada uno de ellos personifica un tipo de saber medieval distinto: el doctor Patafuss es el tipo de sabio académico y tradicional, empapado de erudición. Era, como nos dice el narrador, "aristotélico-hipocrático-galénico", "y todo lo demás". El licenciado Pimpolino ejerce la medicina natural, el maestro Alejandro es escéptico y el bachiller Blasindo, el de más humilde rango, era "espagírico", es decir, de formación esotérica(115).

Entre ellos se entabla una disputa filosófica sobre la naturaleza, el hombre, la enfermedad y su remedio, que viene a ser una parodia de una disputa escolástica -tipo de ejercicio que tanta repercusión tendría en la literatura medieval-. Los cuatro sabios demuestran saber disputar, pero cuando tienen que poner en práctica sus saberes, ninguno acierta, arriesgando la vida de Baldonio. Como es Falconete quien logra la curación, Baldonio, una vez repuesto, nombra a su lugarteniente "Doctor Honoris Causa", mientras manda que los cuatro físicos sean paseados en burro y con capirotas, sin pago alguno por sus remedios. Luego son encerrados.

Hermanrico, en la secuencia VI, al mirar por el ojo de una cerradura que mantiene en aislamiento a los sabios, ve cuatro tapices que representan, respectivamente a cada uno de ellos. Pero él, como Vicente Risco, ya ha elegido a uno en particular para hacer preguntas sobre lo que no entiende: el bachiller Blasindo.

"El cuarto (se refiere al tapiz) representaba un laboratorio. Frente al hornillo sobre el que estaba la clásica retorta, un sabio desarrapado, las antiparras cabalgando sobre la nariz y un fuelle en las manos, destilaba la piedra filosofal. Detrás, en un facistol, había un libro abierto lleno de figuras geométricas." (p.44).

Sólo Blasindo puede explicarle el funcionamiento del teléfono mágico de Baldonio, y sólo él será capaz de aclarar los fenómenos maravillosos que están sucediendo, como el del ser que vive chupando la vida de Hermanrico, sentado sobre su cabeza. En la sec.XX, Blasindo habla largamente a Hermanrico sobre temas típicamente medievales: la elección y el acierto, el amor y el odio, apoyándose siempre en el argumento de autoridad. Le habla también de asuntos medievales pero de origen fantástico, como el pseudo-demonio que vive de él, la identidad de Plutón Barrabás o la existencia de pueblos desconocidos y secretos.

Es decir, Blasindo juega un papel muy parecido al de Plutón Barrabás, exceptuando la actividad profética de este último. Los dos personajes aclaran a Baldonio diversos asuntos esenciales para que el lector comprenda el sentido de la novela toda. Y los dos personajes erigidos en demiurgos son, si se los juzga bien, poco dignos de crédito: ¿cómo puede ser cierto lo que el diablo dice?, ¿no le ha oído Hermanrico decir todo lo contrario? Y en lo que se refiere a Blasindo, ¿no le recuerda Hermanrico escarnecido y castigado ridículamente por Baldonio?. Como se puede ir comprobando, todo oscila entre contradicciones.

En el panorama social de la novela tampoco falta el incipiente burgués, comerciante o artesano, si bien la suya es una presencia fugaz. Se menciona en las largas enumeraciones (secuencia V) de personas de toda condición que llegan a Palacio para enterarse del estado de salud de su conde-obispo. A este grupo pertenecería también el negociante judío Moisés Barnabal, enriquecido a causa de las revueltas sociales (secuencias XV y XXII), pero víctima en último término de esa misma vorágine:

"Se dijo que ardía la casa del judío Moisés Barnabal, el rico mercader encargado del abastecimiento de la

ciudad."(p.103).

Las varias alusiones a las actividades crematísticas del judío dejan constancia del antisemitismo, no sólo medieval: recordemos que se trata de una figura tópica en la literatura castellana medieval. Baste con traer a colación el engaño de Raquel y Vidas en el Poema de Mío Cid. Decíamos "no sólo" porque también alcanza al propio autor de la novela ese sentimiento antisemita.

Tampoco olvidaremos a los ciudadanos-peregrinos que forman el coro de acompañantes de Baldonio a lo largo de su camino. Van hipnotizado, esperando algo del perdón que Baldonio obtendrá, y regresan decepcionados, dispersos, porque su señor no ha sido restituído en su mitra y condado. Son ellos los que, a su vuelta, llevan la murmuración a Nerbia. Eso, unido al malestar y desorden ya existentes, hace que la multitud enloquezca y, en pleno acto de barbarie, lapide a Baldonio. También son ellos, la multitud sin nombre, instrumento dentro del plan providencial: Baldonio necesitaba ese final de martirio para acabar recibiendo el nombre de Santo. Al mismo tiempo, ese ciclo de convulsión individual y social queda cerrado para iniciarse otro similar.

Más sobre la recreación de la Edad Media.-

La Edad Media es para Vicente Risco el período de la historia del hombre caracterizado por el dominio de la cultura cristiana en todos los ámbitos de la vida. La Cristiandad estuvo a punto entonces de desarrollarse plenamente, si no hubiera sido por el efecto demoledor del espíritu revolucionario del Renacimiento, que dio al traste con esa cultura. La Edad Media es, pues, el Paraíso perdido que los cristianos deben recuperar al menos en esencia si

quieren restaurar su cultura en Occidente. Esa es la razón por la que nuestro autor escoge la Edad Media como escenario temporal de La Puerta de Paja. Otro motivo que se deriva de este primero es que Vicente Risco consideraba la Edad Media como el ombligo de la historia de Occidente, el lapso de tiempo que recogía en sí mismo el sentido del mundo dentro del plan divino de la Providencia, y lo presentaba de forma plana y congruente. A partir de la Edad Media, como antes de ella, hay otras culturas en las que el caos es mayor y queda cegada la perspectiva divina.

La Edad Media adquiere, por último, en La Puerta de Paja, una función simbólica añadida a la que ya posee como período idealizado: es un microcosmos histórico, un paradigma de la historia del mundo, con sus ciclos compuestos de períodos de orden seguidos por períodos de caos, que se reordenan otra vez para continuar el proceso hasta sabe Dios cuándo.

Pero dejemos el sentido de La Puerta de Paja y prestemos ahora un momento de atención a la ambientación medieval puramente arqueológica.

Algo se ha adelantado al tratar los personajes en el apartado anterior. Volviendo a ellos y el gremio o estamento que representan recordaremos cómo sirven de pretexto para mostrar varios escenarios medievales: el Palacio Episcopal, sus aposentos y servidores; los castillos nobles, con sus entretenimientos cortesanos y sus escenas de cacería, son lugares donde se desarrolla la vida palaciega. Los conventos y monasterios surgen fugazmente como lugares de encierro para el género femenino. La vida callejera en Nerbia tiene su centro en la Plaza del Paraíso, presidida por la Iglesia de Santa Walafrida y con la taberna en la que hace sus comidas Hermanrico. La escena viva de esta plaza tiene lugar un día de mercado

(sec.XXII), interrumpido por el asalto de los campesinos. La descripción, llena de colorido, se sirve de frases nominales en enumeraciones que transmiten bullicio y movimiento continuo:

"Gran afluencia de gente en las aldeas, con caballerías cargadas, con haces y fardos de todas las especies.(...)

Se levantaban tiendas, se instalaban tabernas, mesas de cambiadores de moneda, puestos con cestos y arcas, guirnaldas y banderolas. Se oían músicas y cantos, gritos y pregones." (p.102).

La vida militar o guerrera aparece con el improvisado ejército de villanos descrito con la hermosa metáfora, ya citada de, "campo de mieses", pero con monstruosos caracteres, como vimos más arriba. Toman Nerbia por sorpresa y arrasan la ciudad, apoderándose del Palacio Episcopal. Posteriormente se enzarzarán con los nobles en difíciles negociaciones que sólo la intervención final del recién llegado Finamor logrará solucionar. La vida militar está plasmada magistralmente en la biografía del feroz y leal Falconete. Su nombre mismo lo presenta como un ave de presa al servicio de Baldonio. Falconete es un antiguo capitán de ladrones, al que un juramento de fidelidad a Baldonio libra de la pena de muerte. Baldonio se fijó en él porque había sido capaz de superar tres horrorosas sesiones de tortura (sec.VII) con un aguante asombroso. El tema y recreación de las torturas saldrá también a relucir a propósito de Rosinda, cuando Baldonio piensa en los suplicios a los que la someterá cuando la recupere (sec.IX):

"La traeré atravesada en el arzón de mi caballo: sus cabellos arrastrarán por el suelo, se prenderán en las matas, quedarán en mechones en los espinos." (p.54).

Dentro también de la recreación literaria de la vida militar, Vicente Risco se interesa por el tema de la "medicina de campaña". Este interés está relacionado con el lugar que da en la novela a la

aplicación de las distintas medicinas, así como a sus fundamentos teóricos: vimos cómo entre los cuatro tipos de físicos (nombre que el médico medieval recibía) prefería al tipo de alquimista o sabio conocedor de las ciencias ocultas y despreciaba al sabio formado en la tradición más ortodoxa de las Academias.

Ahora bien, ninguno de ellos consigue curar a Baldonio, que es de lo que se trata. Pero Baldonio sana, primero, por la intervención de una vieja sirvienta conocedora de la medicina popular -más efectiva para Vicente Risco que la científica, al menos en la ficción- y segundo, por los remedios definitivos que Falconete, conocedor de la medicina de campaña, le sabe aplicar. La conclusión que se extrae después de este alarde que el autor hace en la novela de sus conocimientos de la historia ("Historia de lo cotidiano", si observamos bien) de la medicina es su valoración del remedio médico tradicional, transmitido a través de generaciones iletradas con la absoluta confianza que sus resultados comprobados en la práctica le confiere. No así sucede con la medicina científica, estropeada en sus fines más inmediatos por la corrupción de la discusión teórica.

De la vida religiosa o la cosmovisión teocéntrica medieval hay en La Puerta de Paja testimonio continuo: referencias a la política eclesiástica (el cardenal legado ocupa el lugar de Baldonio, mientras éste pide al Papa la absolución), y constantes alusiones al tema de la herejía y el Apocalipsis milenarista. Al tratar los personajes de Baldonio, Ascanio, Plutón Barrabás... vimos ya algo de esto. Ahora lo situaremos en su contexto medieval, para lo cual resulta muy esclarecedor el libro ya clásico de Norman Cohn sobre el mito del Milenio a lo largo de la Edad Media (116). Según este autor, el mito del Milenarismo tuvo una larga vida desde la desaparición del Imperio Romano, es decir, desde la Baja Edad

Media. El mito habla de una segunda venida de Jesucristo para reinar entre los justos los últimos mil años de la historia del mundo, anunciada por diversos signos, como la aparición de un Anticristo, o la de un Emperador que le hace frente:

"El mundo está dominado por un poder maligno y tiránico con una capacidad de destrucción ilimitada -un poder que no se imagina como humano sino como diabólico. La tiranía de este poder se hará cada vez más insoportable, los sufrimientos de sus víctimas cada vez más intolerables; hasta que, repentinamente, suene la hora en que los santos de Dios puedan levantarse y destruirlo. Entonces los mismos santos, los elegidos, el pueblo santo que hasta aquel momento sufría bajo el talón del opresor, heredarán a su vez el dominio sobre toda la tierra. Aquí se dará la culminación de la historia: el reino de los santos sobrepasará en gloria a todos los reinos anteriores: no tendrá sucesor." (117).

Las fuentes seguidas en este período (la Edad Media) son las profecías sibilinas y la "tradición juanina" (Apocalipsis de San Juan). El mito alcanzó a todas las capas sociales, pero especialmente a la de los indigentes y miserables (los "pauperes") que, fanatizados por ciertos "profetas", llegaron a formar hasta un ejército propio en Las Cruzadas. La Iglesia oficial condenó siempre a los diferentes mesías milenaristas que, por su parte, predicaban a favor de la desobediencia de Roma y contra el clero oficial. Estas tradiciones apocalípticas fueron consideradas heréticas, sobre todo desde que San Agustín, en el s.V, dejara establecida la doctrina ortodoxa, según la cual, "el Milenio había empezado con el nacimiento del cristianismo y se había realizado totalmente en la Iglesia..." (118).

En La Puerta de Paia flota un ambiente apocalíptico evidente: suceden cosas en Nerbia que salen fuera de lo normal, que son profetizadas por ciertos personajes, e interpretadas como signos de

un mensaje divino. Esas cosas alteran el orden establecido, hasta el punto de que los campesinos se revuelven contra sus señores, anda actuando una banda de vagabundos ajenos a la comunidad, el judío ve quemadas sus posesiones, el santo eremita no puede evitar la confusión y muere casi al mismo tiempo que otro santo, el recién covertido Baldonio.

Fuera de Nerbia, las gentes que marchan acompañando a Baldonio en su peregrinación lo hacen para obtener algo de su perdón, es verdad, pero también porque esperan la llegada de un tiempo dorado en que todo sufrimiento acabe:

"La gran esperanza llenaba todos los corazones (...) Comenzaría entonces un tiempo feliz, un tiempo de paz como no se viera nunca, una era de caridad y de justicia, de tranquilidad y de sosiego, que sería ejemplar para todos los cristianos." (p.132).

Hay dos personajes en los que se reconocen atributos del Anticristo. Primero, el mismo Baldonio, antes de convertirse. Su soberbia diabólica le lleva a rebelarse contra el mismo Dios y a concebir una loca aspiración que va más allá de lo herético: ser Papa-Emperador, o repartir el doble poder con Rosina, convirtiéndola para ello en Papisa. Aspiración a la que confía llegar desde el primer paso, que es engañar al Papa haciéndole creer que quiere su absolución:

"Así, pediría yo perdón al Papa, para la grande obra de arreglar el mundo." (p.22).

Al ponerse en camino hacia Roma, se siente como un Moisés conduciendo al pueblo de Dios a la Tierra de Promisión, y relaciona la conquista de Jerusalén con sus aspiraciones diabólicas, como Anticristo:

"Como si fuéramos a la nueva Jerusalén... Una vez lo pensé: si yo llego a alcanzar el perdón del Pontífice,

si vuelvo repuesto en mi sede, puedo llegar a Cardenal, y quizás a Papa... Y pensé aquello del Emperador y la Papisa: Baldonio y Rosinda... Aquella sí que era la nueva Jerusalén..." (p.71).

Por otro lado, está Plutón Barrabás: ya mencionamos cómo posee características que no pertenecen al diablo según el dogma católico. La razón es que son rasgos que se atribuyen al Anticristo. Se presenta como falso predicador, profanando el púlpito de Santa Walafrida. Oigamos sus prédicas escatológicas:

"-He aquí -continuó el predicador- que yo hago un nuevo ciclo y una nueva tierra... Pero esto es para los que saben del rigor de la espada, para los que llevan en la frente la señal trazada con sangre... Entonces será cuando se allanarán los collados y vendrá la Última Revelación, cuando se sentarán a la mesa los elegidos, en la Nueva Jerusalén, y todos de una misma fe y de un mismo Imperio, reunidos en la misma cabeza de la Papisa Universal, bajo la cual no habrá altos ni bajos, tuyo ni mío, esclavos ni libres, trabajo ni guerra, enfermedad ni molestia, porque todos serán justos y santos, y todo estará permitido." (p.101).

Actúa como mago o brujo dejando a todos en suspenso. Bertoldina, la bruja de Palacio, le cree capaz de todo, incluso de restaurar el paraíso perdido:

"Con estas ideas, Plutón Barrabás puede, si quiere, torcer los caminos del acontecer, ponerlo todo patas arriba, formar el mundo por completo, reconquistar el Paraíso Terrenal..." (p.53).

Sus características físicas, como las de su hija Alda, apuntan a un ser de raza semita -judío o moro-, raza que durante la Edad Media se creyó cuna del esperado Anticristo. Plutón Barrabás es conocido significativamente como "duque de Egipto", pero él afirma no tener nombre. Además, su raza es desconocida y su pueblo, un grupo nómada de vagabundos sin patria.

La raza semita ve envueltos sus orígenes en oscuras leyendas sobre estirpes no derivadas de Adán, sino creadas por la unión

entre seres fantásticos: "del connubio de los espíritus con las brujas" (p.109).

Lo oriental no va aparejado sólo al personaje del demonio Plutón. Su presencia es muy importante en el saber oculto practicado por Blasindo (119), y en la magia que surge por todas partes en La Puerta de Paja, y que lleva a la hoguera a Alda o a la vieja Bertoldina -no se sabe a cuál de ellas, porque sus identidades se confunden en este último suplicio. Baldonio también está imbuído de lo oriental: después de todo, experimenta dos viajes astrales que dejan su cuerpo extenuado y con marcas de haber sido arrastrado por los caminos que llevan a Roma. Su primer despertar tiene lugar "en su lecho cubierto de símbolos orientales" (p.23). Su herejía tiene raíces orientales, como corresponde a la mayoría de las desviaciones de la ortodoxia medieval por contagio con religiones de esa procedencia. Baldonio aprende su herejía de Alda, que le habla "de reyes que eran sacerdotes, como Melchisedech... Me dijo que aquello que ocurrió en otro tiempo, tendría que volver a ocurrir." (p.72)

Lo oriental va subordinado, pues, a lo esotérico en La Puerta de Paja. Ahora bien, es la magia lo que merece capítulo aparte, dado el especial tratamiento que se le da en la novela: simbólico en general, puramente estético, o incluso cómico en algunas ocasiones.

La afición de Baldonio por la magia se presenta (sec.I) con una óptica humorística. Baldonio no domina por entero la magia y sus efectos sobrepasan sus intenciones primeras. Así se lo explica Bertoldina, la vieja que vive en su palacio y que utiliza "la oreja de Dionisio" para oír sin ser vista. En boca de Bertoldina Vicente Risco pone una hermosa definición de lo que es la magia. De ella podemos extraer su uso como símbolo en el acontecer de la novela:

"La magia es la vida misma, no la ciencia ni ninguna ciencia. No hay magia, porque todo es magia: los hechos más sencillos y vulgares de todos los días, son magia. Lo que pasa es que, como la gente no sabe que toda cosa no es más que la sombra de lo que es, cuando en la vida se hace patente algo de esto, dice que es brujería." (p.53)

Bertoldina será acusada por Alda de brujería ante el legado Arnulfo de Palmirania. El encierro y la hoguera pondrán fin a sus días. Antes ha acusado, a su vez, a Alda por magia negra, consiguiendo que también se abra un proceso contra ella. La caza de brujas a la que asistimos en La Puerta de Paia coincide con la marcha de Baldonio y la confusión en que se hunde la ciudad episcopal. La lección que se extrae de estos hechos es que Baldonio contenía la propagación de la brujería, a pesar de caer él en ese pecado. El mismo Plutón Barrabás se lo dice así a Hermanrico:

"En tiempo del obispo Baldonio, no se oía hablar de brujería en Nerbia. Nunca, vos debéis saberlo, persiguió a las brujas, ni las sometió a proceso (...) Puede que el obispo quisiera reservarse el monopolio... (...) Pues bien, no hizo más que marcharse, y hay aquí una verdadera epidemia de brujería." (p.78).

Víctima de brujería fue en otro tiempo Falconete. Vuelve a su memoria el recuerdo cuando sospecha que su amo está siendo objeto de prácticas de brujería. De este modo se explican las señales de su cuerpo:

"El propio Falconete, cuando andaba por el bosque, había tenido, en sueños, relaciones amorosas con una bruja, y la bruja, que era, naturalmente, vieja y fea, era tan libidinosa, que le daba besos en todas las partes de su cuerpo; esto sucedía en sueños, nada más, pero a la mañana, Falconete tenía las señales en su cuerpo, señales de mordiscos donde quiera que la vieja le había dado un beso." (p.39).

Tras la visión amarga de la magia negra, vendrá un alegre episodio en que Plutón Barrabás hará una exhibición como "mago de

salón" en el castillo del Conde de Conagón, como una diversión más de la vida cortesana que están llevando las cautivas. Le llega el momento ahora a la magia para desplegarse en toda su belleza y espectacularidad en La Puerta de Paia:

"Por último, hizo un juego extraordinario:

Le trajeron la rama de un árbol. El fue arrancando una a una todas las hojas y lanzándolas al aire. Las hojas se remontaban, arrugándose, abarquillándose, extendiéndose, hasta quedar convertidas en pájaros de colores que salían volando por la ventana abierta." (pp.113-114).

Esta faceta de Plutón Barrabás es la más atractiva, desde luego, en este personaje diabólico. Como un mago legendario lo encontrará Hermanrico al recobrar el sentido tras su caída del caballo. Plutón le enseñará un libro mágico -instrumento imprescindible para el mago- que contiene todos los saberes al mismo tiempo:

"No hay escrita en él ni una sola letra, solamente figuras; un hombre que no sepa leer puede entenderlo si posee la clave. Otro que sepa latín, griego y hebreo, que haya estudiado en todas las Facultades, si no posee la clave, no lo entenderá." (p.121).

Después, le dará a Hermanrico un pergamino, llave o pasaporte mágico para volver otra vez a Nerbia salvando los obstáculos. En calidad de mago, Plutón Barrabás ha escogido a Hermanrico como pupilo, aunque le manda regresar a su lugar, no sin darle la última y más importante enseñanza: hay cosas que no deben saberse. Conviene aceptarlas sin preguntar. El misterio existe.

Lengua y estilo en La Puerta de Paia.-

El estilo en La Puerta de Paia no es en absoluto uniforme: cambia dependiendo del tipo de pasaje, narrativo, lírico, digresivo, etc., y la tensión argumental o tono narrativo.

La vertebración narrativa posee una desnudez y limpieza de todo adorno retórico que ya llamó la atención de la crítica en sus días. Pero tampoco se trata de una narración monocorde: junto a momentos desaliñados intencionadamente o no -recuérdense las condiciones en que se redactó la novela, reconocidas por el propio Vicente Risco- hay pasajes de un estilo sumamente cuidado que echan por tierra la teoría del desarreglo total en la composición de la novela, sostenida por algunos críticos, y alimentada por la falsa modestia del autor. Al lado de esto, la narración, por su sentido global, su carga didáctica o ensayística y por el modo de novelar característico del autor, está dominada por el recurso de la repetición. Pero recorramos algunas muestras para conocer las variantes estilísticas, y no sólo las puramente narrativas:

- Pasajes exponentes de su estilo reiterativo.

No aparecen aislados, sino en un engarce de fragmentos enumerativos y redundantes donde cobran auténtico valor artístico. Valor, claro está, que perdemos al entresacarlos. A pesar de ello vale la pena dejar aquí constancia de ellos porque compendian el quid estilístico de la novela. Contribuyen además a dar forma lingüística al extraño ambiente recreado por ella:

"El camino era largo, largo, largo, pasaron días y noches, y no se distinguían los días de las noches."
(p.20).

.....
"La debilidad interior, la debilidad del espíritu, volvía a apoderarse de él. Duda, miedo, cansancio, desánimo, vergüenza y pesar... Duda del futuro y del pasado..." (p.135).

La repetición es un recurso básico en el lenguaje literario, pero de evidente riesgo. En algún que otro momento, La Puerta de Paja manifiesta su poco revisada redacción (por ejemplo: "Caminaron

en la noche fría y húmeda, camino de la montaña" -p.55-) Repetimos que sólo excepcionalmente. Otros casos de desaliño son intencionados, o al menos esa es la sensación que producen. Veamos como ejemplo de esto último un corto fragmento en el que tres expresiones con reduplicación se suceden demasiado próximas:

"Baldonio echó a correr tropezando a uno y otro lado, con las paredes. Llevaba una idea entre ceja y ceja, que le atravesaba el cerebro de parte a parte, con un dolor fortísimo"(p.19) (120).

Si atendemos al nerviosismo de la escena, en la que Baldonio se lanza frenéticamente por los corredores de Palacio, obnubilado por los celos y el ataque apoplético que inmediatamente sobreviene, el efecto estilístico de esas "frases hechas" dos a dos está artísticamente previsto. El desaliño se vuelve, en este caso, virtuosismo.

Un estilo novelístico basado en el uso y abuso de la reiteración consigue, sin embargo, momentos de enorme belleza en una prosa esmerada y no exenta de adorno retórico:

"Todo marchaba sobre ruedas suaves y silenciosas, por camino de terciopelo, entre brisas perfumadas de rosas y de incienso, si no fuera la espina profundamente hincada en su corazón, aquel dolor ligeramente amortiguado durante la enfermedad y los homenajes, que volvía a sentirse recabar su fiereza" (p.50).

En este fragmento el bienestar de Baldonio es completo: este párrafo lo refleja con aliteraciones que traen a la mente imágenes de sosiego, rotas finalmente por una metáfora de dolor por penas de amor (la espina clavada en el corazón) de larga tradición popular.

Otro ejemplo de virtuosismo estilístico lo constituye el pasaje en que aflora el motivo popular del reino próspero que se apaga por la marcha de su señor, y que tantas veces hemos traído a colación.

La base retórica es la enumeración que sigue a una catáfora introductoria: "Decían que bajo su mando todo marchaba bien" (p.75). Hay varias modalidades enumerativas encadenándose a lo largo del párrafo en que se pone de relieve la prosperidad de la Nerbia perdida: "... la ciudad prosperaba, sus caballeros cobraban buenas rentas, los mercaderes hacían excelentes negocios, (...)".

El paralelismo sintáctico entre los términos de la enumeración se hace evidente. El tramo siguiente mantiene el paralelismo pero con elipsis del encabezamiento: "... nada faltaba a los menestrales, a los labradores, a los sirvientes".

Hacia la mitad del párrafo aparece otro encadenamiento de términos en enumeración paralelística para encarecer con calificativos de ponderación la riqueza en que Nerbia nadaba. Las construcciones sintácticas son ahora atributivas con elipsis del verbo de enlace después del primer elemento: "...las funciones religiosas eran solemnes, las fiestas espléndidas, los mercados baratos y concurridísimos, la Universidad sabia y brillante,..."

A continuación, el mismo esquema sintáctico pero con paralelismo opuesto (quiasmo) con respecto al grupo anterior: "... hábiles los artistas, alegres las jóvenes, discretos los varones, llenos de experiencia y buen consejo los viejos."

Recuerda remotamente el estilo de la oratoria latina clásica. Obsérvese por otro lado, que, llegado a este punto, el texto magnifica las virtudes de sus habitantes, no ya su prosperidad económica. Pero hay una relación de causa-efecto innegable.

Vuelve otro tramo enumerativo con verbo no atributivo: "... no se conocía el hambre, las epidemias, los incendios, los robos ni los crímenes". "No se conocían" tiene un uso de pasiva refleja diferente, desde luego, al de los verbos de la primera mitad del

párrafo. Introduce en forma de negación una serie de palabras de carga semántica muy negativa, aunque realmente frecuente en la vida medieval. El cuadro ideal que se pinta en el texto es en todo excepcional, podría decirse que fuera de lo real. Por ello se cierra el fragmento con una afirmación en la que lo hiperbólico queda señalado por el "hasta": "... hasta el clima era más suave y más sano en tiempo de Baldonio".

Veamos ahora el fragmento de una vez, para admirarlo en conjunto:

"Decían que bajo su mando, todo marchaba bien, la ciudad prosperaba, sus caballeros cobraban buenas rentas, los mercaderes hacían excelentes negocios, nada faltaba a los menestrales, a los labradores, a los sirvientes, las funciones religiosas eran solemnes, las fiestas espléndidas, los mercados baratos y concurridísimos, la Universidad sabía y brillante, hábiles los artistas, alegres las jóvenes, discretos los varones, llenos de experiencia y buen consejo los viejos, no se conocían el hambre, las epidemias, los incendios, los robos ni los crímenes, hasta el clima era más suave y más sano en tiempo de Baldonio". (p.75)

El estilo redundante caracteriza, en suma, la novela de principio a fin. La obra adquiere así un carácter muy peculiar, de repetición machacona, las más de las veces por un instinto didáctico extremado en el novelista.

Existen algunos momentos bajos: en la secuencia XII, que puede leerse como ejemplo de estas afirmaciones, hay repeticiones continuas de lo que ya se ha dicho, pero con expresiones más claras, más usuales. En esta secuencia encontramos al mismo tiempo otros párrafos con enumeraciones o repeticiones bien graduadas, bien dosificadas, excelentes muestras de un estilo literario propio del novelista Vicente Risco.

La enumeración.-

Como es habitual en Vicente Risco, estos pasajes reiterativos se construyen mediante el uso de la enumeración. Algunas secuencias, como la nº LIII están formadas, prácticamente de principio a fin, por encadenamientos de enumeraciones en las más diversas modalidades. Lo puramente narrativo se demora en ellas en un "tempo" sostenido, como puede verse en la secuencia antedicha. Otro ejemplo sería el siguiente, en el que la enumeración contribuye también a sostener el "tempo" narrativo:

"Vagaban por las calles murmurando, excitando (sic) unos a otros, conspirando, riñendo, insultándose. Se trataba (sic) de cobardes, de traidores, de ignorantes, de crédulos, de maldicientes, de perezosos, de borrachos, de ingratos, de todo a la vez." (pp. 161-162).

En otras ocasiones lo que consigue la enumeración es acelerar la velocidad narrativa, en lugar de sostenerla. El uso de la reduplicación contribuye a ello:

"Pasaban ciudades, castillos, aldeas, puertos, cabañas, campamentos, ruinas, edificios en construcción, monasterios, iglesias, campanarios, murallas, mercados, plazas, callejones, sin parar, adelante, adelante." (p.21).

Para terminar el análisis de la enumeración en La Puerta de Paja, diremos que hay en esta novela las mismas modalidades enumerativas que Vicente Risco utilizó en O Porco de pé, como un maestro consumado en el dominio de este recurso retórico. Veremos tan sólo algunas muestras:

1) La enumeración de juegos anafóricos y catafóricos:

"Apareció muchísima gente: peregrinos, penitentes, monjes, caballeros, obispos, clérigos, que iban todos a Roma cantando cánticos en latín, llevando bordones, cruces, libros, imágenes, banderas, estandartes, cirios, ofrendas, todos alegres y contentos, llenos de esperanza y entusiasmo." (p.23).

Comienza, como hemos visto, con una catáfora recolectiva que se desgrana en términos amontonados caóticamente, y que se recoge de nuevo en un todos anafórico a partir del cual hay nuevas ramificaciones de términos acumulados sin caos, o de términos agrupados en segmentos bimembres.

2) Enumeraciones paralelística:

Un excelente ejemplo de enumeración en segmentos bimembres traemos ahora. Obsérvese el cambio de sintagma, a medida que avanza:

"Se atravesaban climas y países, lenguas y fronteras, ríos y montañas, bosques y llanuras, pontazgos y barcajes, caminos fangosos y calzadas difíciles. Se iba de señorío, de iglesia en iglesia, cambiando de gobiernos y de moneda, de leyes y de costumbres."
(p.126).

Algo parecido es esta enumeración de sintagmas integrados por un sustantivo y una proposición subordinada adjetiva:

"(...) bosques espesos en que se tropezaba con los troncos, en que Baldonio creía que se le rompían los huesos, lluvias torrenciales que empapaban sus ropas desgarradas, pantanos pegajosos en que se enterraba, montañas altísimas en que lo arrastraban por la nieve, lagos helados sobre los que se deslizaba como volando (...)" (p.21).

3) Otras enumeraciones utilizan, no el paralelismo, sino la anáfora:

"El no haberse prevenido antes; el haberse encontrado sin fuerzas para la defensa; el no haber pedido antes perdón al Papa, cuando se lo aconsejaba el Santo Ascanio; el haber sido pecador público e impenitente..."
(p.155).

El uso del monólogo interior y del estilo indirecto libre.-

Sin dejar de ocuparnos de la enumeración, veamos ahora la técnica del monólogo interior, en la que esta figura estilística es

precisamente el puntal básico.

El monólogo es la forma predominante de oír la voz de los personajes. El diálogo, si bien es fundamental como clave del sentido total de La Puerta de Paja (recordemos los entablados entre Hermanrico y Blsindo, Hermanrico y Plutón, Baldonio y el diablo, Salacio y el diablo, y poco más) no es frecuente en absoluto. Queda desplazado totalmente por los monólogos de Baldonio, que se convierte en la encarnación del pensamiento dialéctico. Junto a él, algún que otro personaje lo utiliza accidentalmente: Falconete, Salacio, Evencio, Hermanrico... Hay que decir que el monólogo es la vía que el discurso adopta en esta novela, como ocurre por definición en una de las modalidades de la novela ensayo. El monólogo da lugar a la digresión, que en esta novela nada tiene que ver con el narrador (121).

De este modo, el monólogo de los personajes no pertenece sólo a ellos: es el autor o su tesis lo que se manifiesta a través de dichos personajes. Esto es indudable en el caso de la digresión sobre la variabilidad de la fortuna o la confusión entre el bien y el mal, puestas en boca del deán y del bufón, respectivamente.

En el caso de Baldonio hay algo más: el interior o la conciencia de un personaje que insiste en actuar y pensar como individuo. Vicente Risco le deja paso entonces para sus desahogos existenciales.

Si no hemos dudado en darles el nombre a estos monólogos de "interiores" es porque son la reproducción de la corriente del pensamiento del personaje. Se trata de una técnica ya consagrada en la novela cuando Vicente Risco escribe, y conocida por él como estudioso de esta forma de narración. Lo que no hay es una vivisección de la conciencia del personaje, como ocurre en James

Joyce. Al advertir que a través del monólogo interior se forma la digresión de la novela-ensayo, estamos indicando ya su ordenación lógica, alejada del caos del pensamiento recién brotado. Pero hay veces, y lo indicaremos ahora, en que se da rienda suelta a la espontaneidad del pensamiento que asalta al personaje, por encima de su ordenamiento lógico.

La presentación literaria del monólogo interior es el estilo indirecto libre, de enorme tradición en la novela desde el siglo XIX. La cadena de pensamiento se refleja mediante este estilo sin verbo introductorio, como si el narrador se adentrara en la mente del personaje prestándole su voz. A estas alturas, Vicente Risco hace gala de un dominio total de esta forma de introducción del pensamiento del personaje, que se combina en ocasiones con otros estilos: El párrafo siguiente deja constancia de este hábil manejo: narración, estilo indirecto puro y estilo directo junto con la irrupción dramática del indirecto libre, se combinan en breve espacio:

"Baldonio los echó a patadas, desnudó la espada y se abalanzó lleno de rabia contra Ascanio... Pero sintió como si se le debilitase el brazo, como si algo le impidiese avanzar: Estoy aún débil, pensó, pero hay que vencer... Hizo un máximo esfuerzo, pero lo invadió un gran terror que le erizó todos los cabellos y un frío mortal... No podía, él tampoco, no podía, había como una fuerza que lo paralizaba, una fuerza que no era material, que no era de este mundo, que no estaba fuera, sino dentro de él mismo... Aquella fuerza la había sentido ya, no recordaba dónde... ¡ah, sí! frente a la puerta de paja... (p.57).

Centrándonos en el estilo que Vicente Risco utiliza para el monólogo interior, observamos la presencia de una característica común a todos ellos: el pensamiento avanza para retroceder acto seguido. De ahí la función que adopta el recurso de la reiteración. Y la sensación de confusión, de enredo mental que prevalece al

final, por encima de un discurso, normalmente bien organizado:

"¿Qué es existir?... Existo, bueno, ¿y qué? ¿qué es existir?... Existir es ser yo... no, porque pudiera ser otro; si soy otro, no soy yo, pero existo lo mismo... Ser Baldonio... estamos en lo mismo... el nombre es accidente; antes de ser Baldonio, antes de ser yo, existo... ¿Qué es, pues, existir? Existir es esto que siento dentro de mí, es decir, no: lo que hay dentro de mí, el haber Baldonio es existir... es decir, no se puede comprender lo que es existir, porque si lo pienso, se me escapa la existencia..." (p.35).

Avanzar y retroceder en lo pensado, como afirmar y negar al mismo tiempo, o plantear varias posibilidades sin decidirse por ninguna, es lo que vamos a ver en todos los monólogos. El sentido de La Puerta de Paja reside en este juego irresoluto de contradicciones y vaguedades.

En el ejemplo anterior la confusión mental de Baldonio se refleja en su largo monólogo también por la forma del discurso: plagado de interrogaciones, entrecortado por puntos suspensivos que dan la sensación de anacoluto constante.

Como contraposición al uso del anacoluto, y empleado casi de forma simultánea encontramos monólogos con encadenamientos silogísticos. Son reliquias de la argumentación escolástica que, o bien tienen función meramente arqueológica (como el vocabulario de ambientación medieval) o son considerados por Vicente Risco -seguidor del estilo "neoescolástico" en sus ensayos de Posguerra- inseparables del puro razonamiento humano. En cualquier caso denotan la formación de Baldonio como clérigo medieval:

"Si yo pidiera perdón al Papa, acaso pudiera conservar la sede. Conservando la sede, yo podría llegar a ser Cardenal. Si yo pudiera llegar a Cardenal, quizá pudiera llegar a conseguir que Rosinda fuera Papisa..." (p.21).

El estilo de la descripción.-

Las descripciones más logradas en esta novela se refieren a los personajes. Se presentan en muy contadas ocasiones, pero con enorme maestría. Tienen diferentes estilos en que la filiación literaria es perceptible. Como si Vicente Risco rehusara demorarse en retratos vulgares y con varias pinceladas quisiera imitar el estilo de los "clásicos".

Veamos estos diferentes estilos:

a) El apunte breve, con dos adjetivos emparejados en similitud. Nos recuerdan esos adjetivos pareados de corte rubeniano con que Ramón del Valle Inclán caracterizó a algunos personajes de Luces de Bohemia (122):

"Hermanrico (...) era todavía un escolar, enteco y reseco, que llevaba por su función en Palacio la vestimenta eclesiástica"(p.42).

Puede verse también el eco de Rubén Darío en la descripción que completa el dibujo físico de Hermanrico. Su color contrasta con la negrura de la tez de su amada Alda. Los rasgos de Hermanrico pertenecen a un personaje de cuento de hadas, o de relato modernista:

"(...) tenía los cabellos color de lino y los ojos color de agua marina." (p.43).

b) La descripción hiperbólica: el personaje de Alda tiene rasgos físicos extraños que la sitúan en la esfera de lo fantástico. El color negro brillante es la nota recurrente en su descripción. La hipérbole, repetida a través de anáforas, se expresa mediante el recurso de la comparación. La imagen que pone punto final -el charol- es un anacronismo que parece desprendido de una greguería

ramoniana. Vanguardista es también el dibujo geométrico que se hace de sus ojos:

"(...) Alda, cuyos ojos estaban rodeados de círculos negros, cuyo cuerpo, de piel cetrina, era como el de una serpiente que tuviese la sangre muy cálida, y cuyos cabellos lisos y aceitosos brillaban como charol." (p.43).

Añadiremos que se trata de una descripción ponderativa de una belleza fascinante por lo que tiene de diabólica: el tono cetrino y el brillo aceitoso señala la procedencia oriental del personaje. La comparación con un animal como la serpiente no deja lugar a dudas sobre el carácter diabólico y atrayente -de ahí la sangre cálida- de esta mujer.

c) La descripción esperpéntica.

La técnica descriptiva del Valle Inclán de Tirano Banderas, por poner un ejemplo tomado de su novela, aparece cuando se pinta la figura brutal de Falconete paseando triunfalmente como nuevo doctor de la Universidad:

"En su mula, cubierta de brillante gualdrapa, el capitán, muy ufano y orgulloso, resultaba grotesco bajo el disfraz académico" (p.51).

Descripción de estilo nominal -únicamente el verbo "resultaba", que viene a ser el atributivo "ser" con matiz aspectual añadido- a base de aposiciones adjetivas en las que volvemos a encontrar emparejamientos como "muy ufano y orgulloso". Lo que sigue hasta el final de este párrafo presenta más adjetivos emparejados, con un ritmo marcado por los esdrújulos que sitúa esta descripción en la misma línea que estamos comentando: Rubén Darío, Ramón del Valle Inclán, ...:

"El acompañamiento era larguísimo y brillante, ruidoso de pífanos y aclamaciones."

d) El procedimiento estilístico de la caricatura.

De nuevo topamos con Ramón del Valle Inclán, aunque Vicente Risco puede tener en mente otros modelos -como el de Castelao-. Es la caricatura en la descripción literario, no por lo que tiene de contenido deshumanizador, cosificador, degradante, como veíamos en el esperpento: es la caricatura por el trazo geométrico que tantas cosas sugiere: el ejemplo, mínimo, es un dibujo rápido del santo Ascanio. Cobra sentido dentro de la enumeración de los componentes de una auténtica escenografía romántica que provoca el terror en Baldonio. No por lo que tiene de tópico teatral deja de ser una magistral descripción de ambiente:

"Baldonio se sintió vacilar, lleno de un terror inexplicable: sin duda, la noche, el lugar, el escenario, el ermitaño con su cuerpo largo, reducido casi a un esquema, las barbas, la voz serena y bondadosa, la luz del candil, el libro, el crucifijo, la calavera..." (p.56).

e) La descripción expresionista. Ya no es un personaje, sino "las masas" las que en una magnífica descripción a través de otros personajes -Hermanrico y Salacio: su vista, olfato, oído,...- quedan plasmadas con especial dramatismo en la novela. Sus rasgos extremados, las notas más feas del conjunto son puestos de relieve por medio, cómo no, del recurso de la enumeración:

"Era temible ver pasar aquellas bárbaras gentes, mal armadas y mal vestidas, que avanzaban en tropel, apiñadas por la calle estrecha, sobresaliendo las hoces, las lanzas, las bisarmas, las horquillas, los chuzos y las guadañas, como un campo de mieses de hierro... Venían (sic) las caras ennegrecidas y sudorosas, los ojos ávidos y crueles, las narices gordas y enrojecidas, las guedejas y las greñas sucias, los tejidos burdos, los pescuezos de venas hinchadas, las manazas enormes y callosas, los dientes de fuera en las sonrisas de triunfo; sentían el olor del sudor y el ruido en desorden de los pasos innumerables." (p.107).

-El estilo en los discursos y los pasajes líricos

La prosa se recarga de recursos retóricos cuando los personajes elevados pronuncian discursos. Se trata de una oratoria de corte religioso, porque no en vano son clérigos quienes la utilizan: Baldonio, en su confesión pública es el primero en hacerlo. Este discurso, como los que vendrán con posterioridad a este momento tiene un enorme dramatismo. La tensión argumental de la novela crece en esos instantes. No podemos desligar, por tanto, el estilo de estos discursos de su aparato teatral: en el caso de Baldonio, éste se despoja de su vestimenta y atributos de poder y, arrodillado en el suelo, hace un recorrido por toda una vida de pecado. Su discurso es un acto de contrición que se despliega mediante fórmulas de oración religiosa:

"Yo, Baldonio de Strandia (...) reconozco (...) y me declaro culpable(...)
He quebrantado todos los mandamientos(...)" (p.66).

A partir de aquí sigue una cadena de oraciones en yuxtaposición que presentan una enumeración paralelística.

La intervención de Ascanio en la escena de la confesión pública se hace mediante otro discurso de citas evangélicas:

"Eminentísimo señor, por amor de Dios: más regocijo hay en el cielo por un pecador que se arrepiente, que por cien justos que perseveran (...)" (p.67).

Termina el espectáculo con la oratoria del cardenal legado Arnulfo de Palmirania. Su discurso, ordenado en segmentos trimembres es otro ejemplo de oratoria sagrada, pero más cercana al estilo de la "homilía" de la Posguerra española que, suponemos, al del usado en las prédicas medievales. Obsérvense las frases dirigidas a los receptores, la utilización del grado superlativo y las repeticiones triples que acabamos de mencionar:

"-Estoy conmovido, amadísimos hermanos, hasta el fondo de mi alma, por las manifestaciones de ardentísima caridad, espíritu de perdón y olvido de las ofensas, con que unánimemente intercedéis por el que hasta ahora ha sido vuestro indigno pastor... Vuestras súplicas, vuestras lágrimas, vuestros lamentos por la suerte del infeliz Baldonio, me han tocado fuertemente en el corazón(...)" (p.68).

Los momentos líricos, que son abundantes en La Puerta de Paja, tienen una cuidada retórica, que en el caso de la narración es inexistente. Veamos dos casos muy especiales: se trata de las oraciones fúnebres que Rosinda y Hermanrico entonan, a partir de la segunda persona verbal, en secuencias consecutivas (nº XLVI y nº XLVII) a la muerte de la bruja Alda. Como en los ejemplos de oratoria, se percibe en ellos un aire de oración religiosa:

Rosinda pronuncia una letanía auténtica, de ritmo invariable, que un "perdóname" va marcando a modo de epifonema. Dentro de esa invariabilidad rítmica, las palabras de Alda se ordenan en ondas rítmicas disparejas que logran un efecto de suma belleza y que borran toda sombra de monotonía. Valdría la pena reproducir la secuencia completa para captarla en toda su armonía:

"(...) Perdóname por mi amor, perdóname por mi odio... Alda, yo te he vencido, perdóname por mi victoria... Por mi crueldad, perdóname... Por tu aborrecimiento hacia mí, perdóname. Por tu envidia, por tu rencor, por tu resentimiento, perdóname. Yo era tu mala vida, tú eras mi mala vida." (p.153).

Baste este fragmento como ejemplo de riqueza estilística: antítesis, quiasmos, paralelismos lineales, anáforas que se transforman en epíforas, se acumulan en breve espacio.

La oración de Hermanrico tiene un carácter distinto, porque él no está pensando en el arrepentimiento, sino en el amor vencido.

Comienza con unas preguntas retóricas: "¿te amaba yo realmente? ¿Quién puede decirlo, si nadie sabe lo que es amor?" (p.153).

El don poético de Hermanrico se hace patente en sus metáforas, pero sobre todo en la sublimación del amor por vía espiritual: lo que comenzaba siendo un canto melancólico del amor perdido, se transforma mediante el halo de misterio en una descripción lírica de la saudade:

"Eras (...) lo que hay que perder aunque alguna vez pueda ser tenido(...) lo que aparece, acaso en todas las vidas, para dejarlas para siempre insatisfechas, para dejar en ellas la privación de lo imposible." (pp.153-154).

-Tensión argumental y "tempo" narrativo.

Hay momentos de clímax en la novela que se relacionan con la aceleración del "tempo" narrativo. Veamos tres ejemplos diferentes, en los que se observan los procedimientos estilísticos que Vicente Risco suele emplear para producir esta aceleración:

a) Al final de una secuencia larga, de súbito el tempo cobra velocidad, mediante la yuxtaposición de acciones en oraciones breves y paralelas:

Baldonio, decidido a recuperar a Rosinda, sale del palacio para interrogar al ermitaño en su cueva. Hay un contraste entre este párrafo y lo narrado inmediatamente antes. Entre medias se indica cómo Baldonio recobra su antigua fuerza brutal y la sensación de poder omnímodo. Así se prepara la inminente aceleración:

"Baldonio mandó llamar a dos de sus sicarios, los más decididos, los más crueles, los menos escrupulosos. Se revistió de una cota, se ciñó una inmensa espada, ensilló él mismo un hermoso caballo negro, montó, y acompañado de los dos sicarios, salió de Palacio. Anochece por las calles, y tras ellos, se cerraron las puertas de la ciudad" (p.54).

El dinamismo de las acciones queda suavizado por una frase de cierre en que el imperfecto de indicativo trae un aire lírico a la escena. Los epítetos repetidos, encajados en las oraciones breves, actúan como notas a contratiempo, como si trataran de contener el vértigo de las acciones.

b) La aceleración, también como final de secuencia, no tiene ese carácter súbito, sino que se va presentando gradualmente:

Estamos en la última secuencia. El ambiente en Nerbia se halla enrarecido. Crecen los rumores, unos a favor de Baldonio, los más en su contra. Se van disponiendo rítmicamente, transformándose poco a poco en letanía, en un "acelerando": "Baldonio" y una aposición adjetiva o sustantiva:

- " -Baldonio, el causante de todos nuestros males.
- Baldonio, a quien el Papa no ha querido restituir el Obispado.
- Baldonio, que ha querido engañar al Papa.
- Baldonio el malvado, el escandaloso (...)" (p.166)

La letanía se deshace en gritos sin orden. La multitud pasa a la acción. Primero es una piedra, luego sobreviene la avalancha final:

"Entonces la locura se apoderó de la multitud. Todos tiraban, rugiendo de rabia. caían las piedras a su alrededor. Una le dio en la cabeza y se vio salir sangre. Ciegos, enloquecidos, se abalanzaron a él y lo remataron a pedradas." (p.167).

La furia final, el punto máximo de aceleración se narra contenidamente, con frialdad. El narrador se distancia: metódicamente, de una manera sucinta, describe la escena. "Locura", "rabia", "ceguera", son palabras que constituyen, en paralelismo semántico, los puntos de apoyo de ese "tempo" sostenido.

c) Toda una secuencia se destina a la narración rápida.

La nº XXVII se trata de una secuencia breve, de transición, y por tanto sin autonomía, a no ser la que le viene dada por su uniformidad estilística y tempo narrativo único -este tipo de secuencias se han indicado en el apartado sobre la estructura. Su función de transición se muestra en las frase anafórica inicial y el final abierto-. Es el punto de vista de Rosinda el que importa. Con maestría sus recuerdos, así como algún apunte descriptivo, surgen sin menoscabo del dinamismo de la narración. Esta no tiene más secreto estilístico que la sucesión rápida de oraciones yuxtapuestas y coordinadas:

"El anuncio fatídico se cumplió a los pocos días. (...)

Rosinda recordaba haber visto a aquel hombre, cuando estaba en Palacio... La vieja Bertoldina lo introducía con misterio en la cámara que ocupaba Alda... Rosinda creía recordar su nombre: sí, Plutón Barrabás. Se fue el hombre de las barbas. Los otros entraron, se hicieron servir una comida opípara, bebieron más de la mitad del vino de la bodega, y dejaron abiertas las cubas.

Después, uno de ellos cogió a Rosinda y la puso en el arzón de su caballo. Montaron todos y la llevaron al castillo del Conde de Conagón" (p.112).

Juegos fonéticos y ritmo de la prosa.-

El ritmo en La Puerta de Paja tiene una ejecución tan brillante como en cualquier otra novela de Vicente Risco. Si la enumeración es la clave estilística de su estilo, no podía ser de otra manera. Allí donde la enumeración se mezcla con figuras retóricas tales como la similitud, el paralelismo lineal u opuesto (éste último llamado en la retórica clásica "quiasmo"), la anáfora y la aliteración, los efectos rítmicos se multiplican como no suele ser usual en la prosa narrativa (123). Hemos analizado todos estos casos al tratar los distintos procedimientos estilísticos.

Un caso aparte, que merece la pena dejar mencionado, es el del juego fónico y rítmico de los nombres propios. Ya indicamos el

interés del autor por escoger nombres de sonoridad sugerente. Unas veces por puro juego, otras por traer resonancias góticas, caballerescas o de cuento de hadas a una novela que recrea en sus temas y motivos todos estos ascendientes históricos y literarios (124).

Tomemos un momento los nombres propios, dejando a un lado el patronímico, para extraer los rasgos fónicos recurrentes:

1) Nombres con sufijos o terminaciones godas: Ismunda, Segismundo, Lanfredo, Godofredo, Santa Walafrida, Hermanrico.

2) Nombres (se pueden incluir los anteriores) en que las nasales en posición implosiva constituyen su ritmo más característico: Rosinda, Blasindo, Evencio, Alejandro, Pimpolino.

3) Nombres con cierto simbolismo fónico. Se emparentan con palabras cuyo significado está de acuerdo con el carácter del personaje: Falconete, Hermanrico, Baldonio, Finamor, Patafuss, Pimpolino, Rosinda, Galafre (aquí podríamos añadir el de Nerbia).

4) Nombres con ritmo oxítono. Coinciden con los personajes más detestables: Conagón, Aldrat, Plutón Barrabás, Barnabal, Patafuss.

5) Nombres de fonética grotesca o degradante. El simbolismo fónico, antes señalado, acrecienta su carga semántica negativa: Falconete, Patafuss, Pimpolino.

6) Nombres que son puro tintineo fónico. Combinando varios, el efecto sonoro se complica:

"Eran cuatro: Alda, Marilda, Mafalda y Tafilda. Tafilda, Mafalda y Marilda no sabían nada, no vieron nada, no oyeron nada." (p.51).

De Plutón Barrabás se dice lo siguiente:

"Ha estudiado en Toledo con Rabí Jehudá Ha evi Metolitolí Metolitolá, y en Fez con Mohammed Alcatifá Ben Arabí Ben Arabá." (p.53).

Similicadencias, ritmo oxítono y paralelismo hacen de este trabalenguas un pequeño poema rítmico y sonoro, como aquellos que aparecían en O Porco de pé.

Presencia del humor en La Puerta de Paja.-

Hay algunos momentos cómicos, bien dosificados y distribuidos en una novela que Vicente Risco no quiso hacer totalmente seria porque ello habría contravenido a su propio talante de novelista, a pesar de que no resultaba fácil, por su intención y profundidad temática.

La comicidad que reside en los sucesos narrados es la que nos interesa. No nos ocuparemos de ciertos guiños debidos al narrador y que de vez en cuando sorprenden en el curso del relato como excepción a una narración impersonal y cuasi objetiva.

Los momentos cómicos se distribuyen de este modo:

1) Secuencia I. Presentación de Baldonio. Toda la secuencia está llena de efectos cómicos, como si el resto de la novela torciera el camino iniciado por Vicente Risco en el que sería el primer capítulo (125).

La comicidad salta ya en el primer párrafo. Se produce mediante hipérboles, alusiones inmorales, anacronismos intencionados,... La frase que abre la novela pretende un efecto de choque en el lector que inicia sus páginas. Sucedió igual en O Porco de pé:

"Sentado a la lumbre, el obispo Baldonio, excomulgado por tres papas seguidos, se limpiaba los dientes con una punta de cuerno de ciervo." (p.13).

Lo hiperbólico de la escena se origina en la impresionante personalidad de Baldonio. El contraste entre lo terrible de la aposición aclaradora de su condena papal y la brutalidad de su gesto de hombre aburrido resulta humorístico. El juego con los

cuernos del ciervo y la alusión a su "barragana favorita" (a Rosinda no se la volverá a nombrar de esta manera), prolongarán los efectos cómicos, hasta la broma más chocante: el anacronismo.

"Entonces llamó por un familiar y le ordenó que le trajese su teléfono".

Inmediatamente se explicará el dislate:

"El teléfono en aquellos tiempos no era como el de ahora"

Tal explicación obliga al narrador a referirse al tiempo del lector, o mejor, del autor. El teléfono, que le sirve para comunicarse con su diablo, sigue funcionando como fuente de humor. Al diablo se le aplicará una "adjetivación insólita", también anacrónica y por ello cómica: "era fungible aquel diablo (término administrativo-escolar), "su diablo familiar, su diablo exprés" (neologismo doméstico, pues se dedicaba a calificar cierto aparato de vapor).

Durante la secuencia II, tras el lapso del sueño, se reanuda la comicidad, esta vez de origen escatológico. Se trata de la curación de Baldonio. El humor escatológico se mantiene a base de perífrasis eufemísticas:

"(...) lo sacaron de la cama, y le hicieron orinar en una redoma; después lo sentaron en un alto recipiente, con resultado satisfactorio. (...) Sobre el recipiente se precipitaron dos físicos, que sometieron su contenido a un minucioso examen. Junto a una ventana, otro físico, levantando la redoma a la altura de sus ojos, examinaba los orines al trasluz." (p.23).

El toque escatológico final completa la parodia de la práctica de la medicina:

"Prevaleció el remedio aconsejado por una sirvienta muy vieja. Trajeron un ganso y lo llevaron vivo a la cámara del obispo. Aplicaron el ano del ganso al ano de su señoría, y se vio cómo el ganso se iba poniendo congestionado y negro, y moría, mientras Baldonio se iba despejando visiblemente (...)" (pp.32-33).

Como aquí no es posible el eufemismo, y se utiliza directamente la palabra "ano", se intenta suavizar la crudeza de la alusión con el tratamiento de su dueño como dignidad: "el ano de su señoría". El resultado es cómico, como siempre ocurre cuando uno se adentra en temas escabrosos y luego se aparenta sumo cuidado en no utilizar ciertos términos.

El último episodio cómico que llena esta primera parte es el castigo burlesco que Baldonio inflige a los cuatro físicos que fueron incapaces de curarle ("Los cuatro serán paseados esta misma tarde por toda la ciudad, montados en burros, (...). Y no se les pagará nada por su trabajo" -p.49-). La última frase pone en evidencia que el castigo se hace aún más doloroso para los médicos, porque les niega las ganancias por las que trabajan. Cuando el cortejo pasa esa tarde, Baldonio aumenta su humillación arrojándoles monedas. Lo grave se ridiculiza, haciéndose grotesco: el episodio paralelo, que completa el efecto humorístico es el premio y paseo triunfal que recibe el iletrado Falconete (sec.VIII). Bajo una visión deformante como la esperpéntica, esta vez lo grotesco se produce con la elevación de lo ínfimo y miserable.

No habrá ningún rastro de comicidad más hasta el largo episodio de las luchas entre campesinos y nobles, concretamente en el relato de la cautividad de las aldeanas. Estamos en la secuencia XXIII: Rosinda, la heroína de la peripecia, propina un bofetón al conde de Aldrat que la retiene en Palacio y la requiere de amores adúlteros.

La escena es digna del mejor vodevil de la Posguerra europea. Véase, si no, el efecto teatral del relato, aunque lo más gracioso son las repercusiones políticas de incidente:

"(...) Rosinda le sacudió un bofetón tremendo, que dio con él en tierra tan largo como era.

En el momento del golpe se abrió la puerta.

En ella apareció la Condesa, con un candelero encendido en la mano. (...) La bofetada de Rosinda interrumpió las negociaciones." (p.125).

La secuencia siguiente, nº XXIV, mantiene ese tono humorístico aunque lo que se cuenta tenga un carácter muy diferente: Plutón Barrabás, buscado por el engaño de los pájaros, es apresado en medio de una actividad bastante insólita, como si en el fondo él se estuviera entregando:

"Lo sorprendieron cazando hormigas en el parque del castillo" (p.125).

Lo que sigue es un cuentecillo humorístico: el conde de Conagón y el cardenal Arnulfo se enzarzan en una disputa por "cuestión de jurisdicción". El Conde quiere ahorcar a Plutón Barrabás, mientras el Cardenal cree que es a él a quien corresponde ejecutarlo, y desea quemarlo por brujo. Se ponen de acuerdo en aplicarle las dos sentencias, pero vuelven a discutir sobre si debe ser quemado antes o después de la horca. La autoridad laica zanja brutalmente la discusión:

"Haciendo colgar a Plutón Barrabás de una almena de la torre, pretextando que había escasez de leña en el castillo" (p.126).

Estos son los únicos relatos cómicos en La Puerta de Paja. ¿Qué sentido tiene que aparezcan al principio y antes de la resolución del relato? Por un lado, el comienzo humorístico de la novela puede explicarse por razón de su protagonista Baldonio, hombre

contradictorio, tragicómico; o porque, como ya dijimos, la secuencia primera se compone cuando todavía no se sabe qué rumbo va a darse a la novela. En segundo lugar, la comicidad que el relato de los físicos contiene es inherente al carácter de sátira de este corpúsculo narrativo. Además, está muy cerca del tono humorístico de la secuencia primera.

Por último, los relatos cómicos del final están ejerciendo sin duda una función de descanso exigido por la tensión argumental. No son episodios humorísticos tan extensos como los de los preliminares, pero cumplen con gran efecto su papel de elemento de relajación.

La novela es seria y profunda, sí, y los pasajes cómicos resaltan bien perfilados entre la angustia, la confusión de los sucesos que tienen lugar en la historia. Ahora bien, hay en lo que se cuenta, y en ciertos guiños del narrador que hemos mencionado, un tono grotesco que evita caer en el melodrama. En este sentido se puede hablar de "técnica del esperpento": el narrador se distancia de lo narrado mediante la deformación de la tragedia.

Teatralidad. Gusto por el espectáculo: movimiento de masas y colorido barroco.-

Invade la novela por todas partes. El narrador quiere convertirse en un juglar medieval que mediante el relato abre los ojos de la imaginación de los receptores a escenas de gran carga dramática: en la sec.VIII, las mujeres de Palacio, "con los vestidos y el suelo mojados de lágrimas" se convierten en plañideras ante la furia de Baldonio. Se arrastran por el suelo, tirándose de los pelos, gritando como muñecos de guiñol:

"-No tenemos la culpa, no tenemos la culpa, no tenemos la culpa ¡ay, ay, ay!, ¡ay, ay, ay!" (p.51).

En la sec.IX, la escenografía romántica nocturna se reconstruye con todo detalle en la visita de Baldonio al ermitaño. Contrastando con su grandiosidad, se incluye en ella el trazo caricaturesco que representa la figura del santo.

En la sec.XI, Baldonio de Strandia, al verse acosado, lanza un discurso con gran efecto, tras un gesto también espectacular. Consigue hacer llorar a la multitud. En ese preciso momento Ascanio hace su aparición e intercede por él: el clímax dramático llega a un punto álgido, pues Baldonio, como remate de su confesión pública, reconoce que tuvo el atrevimiento de querer asesinar a Ascanio la noche anterior.

En la sec. XXIX, después de su conversión, Baldonio y los peregrinos atraviesan las puertas de Roma. Tropiezan entonces con un magnífico cortejo: el del Papa. Una blancura cegadora envuelve el espectacular desfile:

"Hábitos y vestiduras litúrgicas, caballos engualdrapados, pendones y cruces, armas y armaduras, prelados y monjes. El Santo Padre era conducido en andas en una silla de oro y llevaba en la mano las llaves de San Pedro, las llaves del cielo. El era quien podía abrirlas y cerrarlas. Era un anciano todo blanco, de cabellos, rostro y manos blancas. Su expresión era dulce y bondadosa. A sus lados llevaban abanicos con plumas blancas. Repicaban todas las iglesias de Roma, y también parecía blanca la voz de la campanas. Una alegría como de alas de ángeles volaba sobre la ciudad. El cielo era límpido y clarísimo, el sol derramaba una luz como de oro." (pp.138-139).

-Intertextualidad en La Puerta de Paja. Fuentes literarias cultas y folklóricas.

En la novela que nos ocupa no son las citas las que producen esa intertextualidad (126), sino los motivos narrativos que aparecen en

su trama, o las recreaciones literarias de las que se encarga el narrador. Muchas son las que se pueden rastrear en una lectura atenta de la novela, pero nos atendremos a las más evidentes y significativas, distinguiendo entre las fuentes literarias cultas y populares. Veamos las primeras:

1) El discurso-sermón, siguiendo los modelos pseudo-medievales (porque más que medievales, son reproducciones del estilo oratorio de la época de Vicente Risco) : la confesión pública de Baldonio y su discurso de conversión tras la lectura de las "Letras Apostólicas" en que se le absuelve de sus culpas, son buenos ejemplos.

2) El poema elegíaco que el narrador reproduce como ejemplo de la obra poética de Hermanrico. Es elegíaco, como lamento de amor por Alda.

"De él había de correr por el mundo, en el futuro, traducido a todos los idiomas, un canto a la noche que empezaba así:" (p.42).

El narrador lo introduce con estas palabras que parecen juzgar la poesía de Hermanrico desde un futuro de ficción. Hay un toque de humor en esta presentación, que mitiga lo que pueda haber de cursilería, porque el poema no es parodia ni caricatura en esta ocasión: "(...) aquellos versos, que, por cierto, en latín sonaban muy bien."

3) Las referencias al "Amor Cortés": no sólo el poema de Hermanrico, que habla de su amor por Alda con palabras clave. También, como ya vimos oportunamente, los entretenimientos de la corte, entre los que se cuentan los ritos del amor cantado por los trovadores ("Los galanes ofrecían a las damas flores, plumas de garza real y joyas. Las damas a los galanes, pañuelos

perfumados"(p.113).

4) El narrador en La Puerta de Paja imita al juglar medieval, tomando frases literales de los Cantares de Gesta:

"Pasaron y pasaron, cientos, miles, ¿Quién podría contarlos?" (p.106).

5) Más referencias del narrador: decide no hacer la descripción de Rosinda cuando Galafre la ve volver, y resume su belleza con estas palabras citadas en otra ocasión: "Se parecía a las descripciones que hacen los libros de la famosa reina Ginebra" (p.88).

6) Otras referencias intertextuales implícitas, explicadas en anteriores apartados:

-El personaje de Galafre guarda parecido con aquellos maridos burlados con su consentimiento en la literatura clásica española (el Lazarillo, los villanos ricos del teatro de Lope de Vega, etc.). También nos recuerda a Sancho Panza en el gobierno de su insula, y a Segismundo, por coincidir en ambos el mito del "salvaje".

-Baldonio tiene que ver con algún personaje unamuniano, aparte de otras concomitancias literarias que se verán en el apéndice de este estudio.

Las fuentes folklóricas tienen un tratamiento más artístico que las cultas, porque se hallan perfectamente incorporadas a la trama. Veremos algunos motivos del cuento popular:

1) Las tres pruebas que sufre Falconete. El feroz capitán de ladrones no sucumbe a ninguna de las torturas, progresivamente más terribles. Baldonio contempla su resistencia final y le concede un premio por haber pasado las tres pruebas que la narración folklórica le atribuye al héroe (127).

2) El reino que se apaga cuando el rey se ausenta. Se traslada este motivo folklórico a Nerbia y su señor el conde-obispo Baldonio. El pasaje que resume la situación de abandono de la ciudad fue analizado por su virtuosismo estilístico.

3) El encierro y fuga de la princesa del castillo. Alda y Rosinda lo experimentan por turno. El narrador sabe que se trata de un tópico narrativo, y por eso quiere hacer cómplice al lector de lo que le cuenta:

a) "Había el recurso, tan conocido, de dejar caer de la reja un billetito sobre la calle" (p.76).

b) "Entonces descubrió una escalerilla secreta, muy estrecha, que se dirigía hacia abajo. Sin duda, una puerta de escapatoria que suelen tener todos los castillos." (p.147).

4) El engaño de táctica militar: el caballo de Troya. Los campesinos se camuflan un día de mercado para entrar en la ciudad amurallada y tomarla por sorpresa desde la Plaza del Paraíso. Un tratante de ganado explica cómo empezó la revuelta:

"Entraron como que venían al mercado, pero en los sacos y en los carros traían las armas: Cuando se dio la señal, las sacaron y se lanzaron sobre los sitios que les habían ordenado atacar." (p.104).

5) El héroe hace una elección equivocada del objeto mágico. En este caballo mágico monta Hermanrico para ir en busca de Alda. Cae del caballo y se libra de ser llevado en él a la muerte. Plutón Barrabás le dice después que se trataba del "caballo negro del viento":

"Suerte que habéis tenido... Elegísteis el caballo del viento... Si no os hubiérais caído, os hubiera llevado fuera de este mundo. Os advertí una vez que no siguiérais los caminos peligrosos. Dad gracias a que hemos tenido pena por vuestra juventud." (p.119).

No sólo se libra se él, sino que le ofrece otros dos objetos mágicos: el caballo blanco "del pensamiento", y un salvoconducto para atravesar el campamento de los vagabundos (sec.LI).

-Intertextualidad artística. Otras fuentes: La pintura y el cine.

La recreación literaria de la pintura es un procedimiento novelístico que Vicente Risco utiliza repetidas veces en la narrativa (128). Se observan aquí dos incursiones distintas del relato en el arte pictórico:

Mención explícita.-

Como en la Edad Media hay una fusión total entre las distintas manifestaciones artísticas, que tienen una carga simbólica común, en esta novela ambientada en una Edad Media plagada de símbolos, es natural que la representación pictórica se convierta en una fuente descriptiva o narrativa de primera necesidad. Veamos de qué forma el narrador introduce el lenguaje de las artes plásticas para aclarar lo que en la ficción literaria aparece mucho más confuso:

-Hermanrico, en la secuencia VI, no puede hablar con los físicos porque Baldonio los ha encerrado en una cámara del palacio. Por el ojo de la cerradura ve cuatro tapices en los que reconoce pintados a los físicos porque relaciona los símbolos y las figuras del tejido con la concepción que cada uno de ellos tiene de la ciencia. Elegimos la descripción de uno de los tapices:

"El tercero representaba una taberna. Alrededor de una mesa de madera, sentados en taburetes, escolares risueños y divertidos, con jarros colmados que agarraban por el asa, escuchaban a uno más viejo que, en pie, con cara de bufón, apoyaba su discurso levantando un vaso espumeante." (p.44).

-Hermanrico, de nuevo, recuerda la miniatura de un códice cuando trata de dar un nombre a lo que se imaginaba que lleva sobre la cabeza:

"Había visto una iluminación de un códice en la que había pintado un monje de hábito blanco, que llevaba un pequeño ángel posado sobre la tonsurada cabeza, y frente a él, una vieja astrosa, sobre cuyas guedejas se aposentaba un demonio horrible. Su situación era como la de aquellos personajes, pero el que él llevaba encima más debía ser demonio que ángel." (p.95).

-Por tercera vez, y como en el caso de los tapices, con un fin didáctico, a Hermanrico le presentan "una lámina de pergamino", que hemos de suponer cartón del "Tarot". Plutón Barrabás le quiere ilustrar con el dibujo de un juglar el mensaje eternamente contradictorio del mundo en que vivimos:

"-¿Veis esta figura? Representa un juglar de plaza pública escamoteando varios objetos en un cubilete. Es un ilusionista, un embaucador, .. Sin embargo, señala con una mano al cielo y con otra el infierno... Dice verdad y dice mentira, dice mentira y dice verdad. ¿Le creeréis o no le creeréis?" (p.120).

Mención implícita.-

Hay escenas y paisajes con seres humanos descritos en la novela de tal forma que podría relacionarse con ciertas pinturas intemporales, que prestan su emoción artística a la narración en La Puerta de Paja. Remitiremos esas escenas a hipótesis que, si terminaran por resultar erróneas, no por ello dejarían de ser puntos de referencia pictórica que habría de tener en cuenta. Nos permitiremos titularlas del mismo modo que se nombra un cuadro:

1) "La llanura amarilla". Es la llanura que sorprende a Baldonio a su vuelta a Nerbia, después de visitar e intentar matar a Ascanio (129). Se repetirá más adelante, convertida -lo reconoce Baldonio- en un símbolo de su vida. Baldonio cabalga solo y es la hora del

crepúsculo: la llanura va tomando distintos tonos de color a medida que la luz desciende, como en aquellas series que hacían los pintores impresionistas de un mismo paisaje a distintas horas del día. Si la hemos llamado "amarilla" es porque así parece ser su color definitivo (no se menciona, sin embargo) , y porque es el amarillo el color que hace sentir más fuerte la soledad, el silencio, y la pérdida de la sombra de Baldonio y su caballo... Todo esto es lo que siente Baldonio cuando la atraviesa:

"Cuando comenzó a a derramarse un poco de claridad gris estaba solo, enteramente solo, en medio de la llanura sin fin...

(...) El sol comenzó a calentarle la espalda: debía ver su propia sombra y la del caballo, pero no la veía.(...) la sombra comenzó a dibujarse, produciéndole un inmenso alivio, las herraduras del caballo dejaban ya huellas en el polvo, a lo lejos, muy lejos, comenzó a distinguir una colina." (pp.59-60).

Por todo ello Baldonio parece haberse introducido en una pintura surrealista, daliniana, en la que podemos, no sólo ver, sino sentir globalmente la angustia de la soledad.

2) "El regreso a la tierra".

La vuelta de Rosinda junto a Galafre tiene como escenario un campo sembrado en el que trabaja, guiando los bueyes, el labrador. Vicente Risco nos trae a los ojos un cuadro prerrafaelista, lleno de pureza y perfección de lo inocente:

"Delante de la mansión fortificada, que levantaba una torre por encima de los árboles, había un gran campo que estaban arando. El sol iluminaba la tierra y se veían las rayas negras de los surcos entre un terrón pardo oscuro de buena calidad (...)

Andaban arando dos hombres, con sus respectivas yuntas. Sus sombras se dibujaban en el suelo, deformadas por los surcos, que las hacían parecer rizadas. (...)

Rosinda, temblando, descendió de su yegua negra, la tomó de las riendas y se metió en la arada. Fue caminando despacio por la desigualdad de los surcos." (p.87).

3) "Los bárbaros armados grotescamente".

Los campesinos, como hemos dicho muchas veces ya, forman un ejército ridículo y monstruoso, al mismo tiempo. Parecen escapados de una pintura de El Bosco. alguna figura semejante puede verse en "El carro de heno", cuadro que simboliza la lucha del hombre por las cosas vanas del mundo. También nos hemos referido anteriormente al pasaje de la novela en que se pinta a esta gente armada, pero lo reproduciremos una vez más:

"(...) en lugar de hielmos, algunos se habían puesto en las cabezas embudos y cacerolas de hierro, para defenderse de los golpes" (p.104).

Poco antes se ha enumerado su confuso armamento:

"lanzas, chuzos, bisarmas, hoces, guadañas, horquillas, mayales, garrotes, cuchillos, martillos y todo lo que es de rigor en estos casos." (p.93).

La crítica que recibió la primera edición de La Puerta de Paja supo ver el ritmo cinematográfico de algunos momentos de la novela y se lamentó de que nadie se hubiera decidido a llevarla al cine.

Efectivamente, La Puerta de Paja ofrece un filón para quien quiera extraer de ella secuencias cinematográficas. Y es que, del mismo modo que algunas escenas están determinadas por la influencia de la pintura, también hay otras muy influenciadas por el cine, especialmente por las grandes producciones de cine histórico norteamericano.

Los pasajes de la novela próximos a la narración cinematográfica no son precisamente los que contienen determinados efectos teatrales. El teatro y el cine se saben utilizar en la novela con fines distintos. Son escenas de movimiento de masas en las que tienen este tratamiento cinematográfico: aquellas en que la narración se hace trepidante, cobrando paulatina velocidad, y

ofreciendo acciones simultáneas. Hay ejemplos magníficos, que ya hemos sacado a colación de otros temas: la toma de la Plaza del Paraíso por los campesinos, y la escena que termina con la lapidación de Baldonio (130). La amplitud de las citas impide repetir ambas escenas, de principio a fin. Nos limitaremos a ofrecer una pequeña muestra de la primera. Imaginemos un plano general de la Plaza, con enfoques sucesivos de detalles más pequeños:

"(...) El humo de la casa del judío se veía subir por detrás de las casas. En la plaza de la Catedral, ya medio desierta, unos recogían lo que podían de sus puestos, otros robaban los puestos abandonados. Se veían cacharros rotos, cestos desfondados, huevos estrellados en el suelo, legumbres pisoteadas, girones de telas, líquidos derramados, zapatos y prendas perdidas.

Se oían, por allí cerca, trotes de caballos, toques de trompeta y voces de mando. Las campanas comenzaron a tocar a rebato..." (p.103).

- Temas y subtemas en La Puerta de Paja.

La Puerta de Paja es una novela de gran complejidad temática. Esta complejidad se acentúa con el manejo de ciertos símbolos referidos a los más acuciantes problemas que se plantean en ella. Ahora bien, podemos establecer, a la luz de las preocupaciones que le movían a escribir artículos y ensayos a Vicente Risco en la época en que creó la novela, el sentido global de este texto, de una forma lo más aproximada posible:

La Puerta de Paja es la expresión novelesca de lo que Vicente Risco tenía como concepción del mundo a estas alturas de su vida. Se trata de una visión medularmente católica, aunque no enteramente ortodoxa, sino ultra-ortodoxa y apocalíptica en extremo. esta concepción del mundo y la vida del hombre descansa sobre tres pilares: la imposibilidad de la certeza, el repeto al misterio, y

la creencia firme en que la historia evoluciona en ciclos repetidos de ORDEN-CAOS-NUEVO ORDEN, camino del fin que ha de ser precedido, tal como anuncia la tradición bíblica apocalíptica, por el "milenio de Cristo". Ese fin no es otro que el triunfo del Reino de Cristo en la tierra.

Los demás problemas planteados en la novela, que adquieren en ella rango de subtemas, están subordinados a esta concepción del mundo y puestos al servicio de ella. De este modo, la complejidad temática, vista por algunos especialistas en medio de una confusión y contradicción constantes, no resulta ser más que aparente.

La concepción cíclica que de la historia tiene Vicente Risco ha quedado, creemos, suficientemente explicada en otro capítulo. Subrayemos ahora el sentido providencial último que tiene la historia para nuestro autor: detrás del acontecer histórico, muchas veces sin sentido, se esconde la voluntad de Dios. Es él quien escribe la historia, quien la trabaja silenciosamente, haciendo que todo contribuya a su labor, incluso la del propio espíritu rebelde del mal: así se explica la presencia de Plutón Barrabás, que contribuye con su acción a recuperar el estado de equilibrio original de las cosas. Los períodos de confusión, como el reflejado en la novela, son necesarios para que todo lo que ha salido de madre se restituya a su lugar. En la novela se utiliza como alegoría de la sucesión cíclica ORDEN-CAOS-NUEVO ORDEN la redoma del alquimista, que contiene lo cuatro elementos básicos:

"(...) abajo la tierra, encima el agua, luego el aire, por fin el fuego.

Entonces agitó fuertemente la redoma, y los líquidos se mezclaron y se confundieron en una masa confusa, uniforme, de color sucio:

-¿Veis? Hemos agitado la redoma, y todo se ha confundido, tal como se hallaba en el caos, que precedió

al mundo ordenado que llamamos Universo... Es preciso dejar la redoma en reposo, para que los elementos vuelvan a ordenarse.

La puso sobre la mesa y, en efecto, al poco rato se fueron separando los líquidos, y se quedaron en su anterior situación" (pp.121-122).

La situación confusa de Nerbia no es, pues, el fin de su historia, aunque algunos lo crean. Todo acaba volviendo a su lugar. Se acaba de cumplir un ciclo más en el camino hacia el fin de los tiempos. Como dice Plutón Barrabás, el demiurgo de la novela: "el mundo entero camina hacia su perdición". Hay señales que lo indican: herejías, injusticias, guerras, rebeliones..., y que aumentan su gravedad a medida que el final se acerca.

Vicente Risco pensó también que el fin se aproximaba. Creyó que la guerra de España era una lucha definitiva entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal para comenzar el mundo a recuperar el lugar que los justos habían visto arrebatado. Pero la recuperación de la paz, la vuelta a la normalidad y, sobre todo, la derrota de Alemania e Italia en la Segunda Guerra Mundial, le convenció de que el final no estaba tan cerca. Había sido un ciclo más, que a él le había sorprendido en el epicentro de la confusión. Ciertas señales que persistían, sin embargo, le hablaban de que el hombre cristiano no debía descuidarse: el Apocalipsis tardaría un poco más, pero no estaba lejos.

En la Puerta de Paja las señales fatídicas, como es la herejía o la rebelión de las masas, no alcanzan la magnitud o el peligro que Vicente Risco conoció en su realidad histórica: para él, peor que la herejía, era la apostasía. Y la rebelión contra la autoridad injusta no era nada al lado de la Revolución propagada como un cáncer. La novela, no lo olvidemos, transcurre durante la Edad Media, la época dorada de la Cristiandad, cuando la Iglesia tuvo

bajo su control al diablo: PLutón Barrabás actúa en Nerbia, pero lo hace para restablecer el equilibrio. Fuera, en Roma, su campo de acción desaparece:

"(...) Yo he trabajado también para conseguir esto.
- ¿En Roma también?
- Roma está, por ahora, fuera de mi campo de batalla" (p.122).

El peor de los signos que en la novela anunciaban el Apocalipsis era la posibilidad de que el Anticristo se personificara en la figura de Baldonio: la larga enumeración de pecados de este personaje nacen de su inconmensurable soberbia. Su propósito final es el de presidir el último Imperio antes de la llegada de Cristo, tal como está escrito en las profecías escatológicas de la Cristiandad: unir bajo su poder, tal vez con la participación de una mujer, la Iglesia y el Imperio, haciendo creer a todos su santidad. Pero hemos visto que Baldonio se rinde al llegar a Roma y experimenta de pronto su conversión. ¿Quizás porque, como los designios de Dios son inexcusables, de él llegaba el bien y la santidad a sus súbditos? ¿Porque supo mantener, aunque fuera con malos propósitos, a sus gentes en la fe cristiana? Sea como fuere, Baldonio se salva y pone fin a sus terribles aspiraciones.

Otro componente de este mundo reflejado en la novela es la ambigüedad en los signos que lo forman: nada es seguro en La Puerta de Paia, todo parece oscilar entre extremos contrarios. Los personajes mismos, cuando piensan, suponen varias posibilidades igualmente válidas aunque se contradigan. Siempre utilizan un acaso, un quizá, que borra toda afirmación. Los monólogos de Baldonio, plagados de titubeos, son los que mejor ilustran este pensamiento vacilante (por ejemplo, p.131). Tampoco hay seguridad en la identidad de los personajes, algunos de ellos

complementarios: Finamor-ángel/diablo-Plutón, Ascanio/diablo, Rosinda/Alda; o de personalidad bifronte, como Alda/Bertoldina, Baldonio/demonio; cuando no múltiple, como la de Plutón Barrabás.

La ambigüedad del mundo reside también en la presencia de la magia: "toda cosa es, al mismo tiempo, otra cosa", le decía Bertoldina a Baldonio cuando le hablaba de la magia. Plutón Barrabás, en una de las conversaciones con Hermanrico, le disuade de pretender separar la verdad de la mentira:

"No lo conseguirás. Una y otra andan mezcladas en el mundo de un modo inexplicable; el que algo quiere realizar ha de valerse de las dos." (p.120).

Plutón le explicará al mismo Hermanrico el porqué de tanta incertidumbre:

Como Plutón Barrabás, así es el mundo: no es sólo, sino varios, extraños uno a otro. A veces se cruzan, y lo que es de un mundo aparece en otro, pero no conviene preguntar, sino aceptar los hechos como son." (p.160).

Explicación que remite a una teoría esotérica: la existencia de varios mundos, como varias vidas en las que el hombre interviene; y el cruce o interferencia entre ellos, mundo físico, anímico, espiritual.

Vicente Risco mantenía que el misterio formaba parte de la vida del hombre tanto o más que la claridad. El misterio procede de Dios y está ahí para maravillarnos. Es innegable que posee una enorme belleza y que sin él el arte no existiría. El hombre debe respetar el misterio, aceptándolo sin tratar de descifrar su significado. A lo sumo, debe aceptar su sugerencias, pero ir más allá sería como profanarlo: Plutón Barrabás, a las insistentes preguntas de Hermanrico, contesta:

"Hay cosas que no deben saberse"(p.160).

"(...) no conviene preguntar, sino aceptar los hechos como son."

El misterio en La Puerta de Paja se manifiesta, y hasta tiene su teoría particular, en la magia y en el milagro. La magia pertenece a los hombres, mientras que el milagro viene de Dios. El milagro entra en el ámbito de la santidad, que es el medio que los hombres tiene de divinizarse. Está cerca de Ascanio, está cerca de Baldonio cuando regresa a Nerbia convertido en santo. El milagro se hace patente a las gentes cuando ven relumbrar un ángel sobre la cabeza de Finamor:

"(...) iba pensando que, si Finamor no era un ángel, indudablemente era un Santo, puesto que se obraba aquel milagro en él." (p.130).

Por su parte, ya vimos cómo la magia está alcance de algunos personajes iniciados en ella: Bertoldina-Alda, Baldonio, Blasindo, aunque el mago por excelencia es Plutón Barrabás que puede, según palabras de la vieja Bertoldina ya citadas, "torcer los caminos del acontecer y ponerlo todo patas arriba" (p.183). La magia puede ser practicada, pero surge también de modo natural en la vida del hombre: todo es magia porque cada cosa es ella y su contrario al mismo tiempo.

El misterio supremo de la novela, donde magia y milagro puro se mezclan hasta fundirse, es la aparición de la Puerta de Paja. Baldonio la ve primero en sus dos delirios, durante los cuales realiza un viaje astral hasta ella. Por eso en su cuerpo quedan las señales del camino, al ser llevado a rastras por Finamor. Falconete recordará una experiencia semejante, en la que se veía en sueños manipulado por una bruja. Después, Baldonio, en la vida real, que él mismo no llega a distinguir del sueño, volverá a encontrarse con

el misterio de la Puerta de Paja. Le ha conducido hasta ella otra vez Finamor. Durante el camino, Baldonio se ha estado preguntando sobre la identidad angélica o demoníaca de este doncel. Al llegar al final comprobará que para él ha sido el Angel de la Guarda. La cuestión no queda nada clara para el lector que todavía recuerda las palabras dirigidas por el viejo diablo al bufón Salacio:

"Cuando yo lo arrastraba en el delirio de la fiebre hacia la puerta de paja, todos los que nos acompañaban en el sueño creían que era yo su Angel de la Guarda, que lo llevaba a pedir perdón al Papa.

- Pues ahora se ha realizado el sueño.

- También ahora soy yo quien lo conduce (...)"(p.83).

Quizás, lo que estuvo a punto de ser demoníaco se ha realizado finalmente como angélico. Finamor es el ángel del bien, Baldonio se convierte y la Puerta en Roma deja de estar obstruída con paja para enseñarle que detrás de ella no está la nada, como suponía antes de la conversión. El misterio de la Puerta de Paja quedará ahí, sin tocar, hasta que a Baldonio le llega la muerte y logra acceder a él. La muerte será, pues, la única verdad que anule la ambigüedad de la vida.

Tratamiento de diversos subtemas.-

Todos convergen hacia el sentido total de la novela, aunque resultan interesantes por sí solos. Algunos ya se han mencionado al hilo de los temas principales. Por ejemplo, dentro de la expresión de la ambigüedad de los signos de este mundo encontramos el tema barroco de la confusión entre sueño y realidad en los tres viajes que baldonio lleva a cabo como peregrino a Roma. Del mismo modo es tratado el sueño como anuncio de la realidad (p.39: Falconete concluye: "El caso es que los sueños resultan verdad").

Más temas relacionados con esta ambigüedad: la confusión entre el bien y el mal (sobre ella teoriza Salacio en la sec. XVI), la suerte y la desgracia (será Evencio, el deán nombrado por el simoníaco Baldonio el que menciona el tópico tan medieval de la rueda de la Fortuna -sec. XXXI-); la elección y el acierto (Blasindo: "En este mundo se pueden pagar o no los pecados; lo que se paga sin falta son los errores" -p.96-); la nada y el todo: contradicción total y última sobre la que se debate Baldonio. Esta contradicción será en última instancia lo que decida su conversión. Finamor le coloca ante una elección que no deja lugar a dudas por el modo como es presentada: tuteándole, como hacen los predicadores desde el púlpito, le hace ver que no hay opción posible sino aceptar la conversión.

El tema de la salvación de Baldonio -tan importante o más es en la novela el problema del individuo Baldonio como el de la comunidad de Nerbia- no puede ser considerado como secundario, pero sí los diferentes pasos del proceso que le conduce a la única verdad. Son la confesión, la absolución, el olvido y el inicio de una vida nueva, a la que pone fin el martirio. A lo largo de la novela Baldonio se reafirma como pecador impenitente, y sólo a última hora se produce la repentina conversión. Baldonio desea entonces que los demás, de quienes siempre se ha preocupado obsesivamente, le concedan ahora la gracia del olvido:

"el olvido que aniquila todas las cosas, el olvido, que hace que lo que fue sea como si no hubiese sido jamás" (p.145).

En su interior, Baldonio consigue con la conversión algo que siempre había perseguido: la seguridad de la inmortalidad. Hasta ese momento, lo que su demoníaca soberbia le hizo ansiar fue sobrevivirse al modo unamuniano, es decir, en cuerpo y alma

(sec.XXXV). Cuando recobraba el sentido, era para reconocer con amargura que el mundo era él, y cuando él acabara, el mundo desaparecería también. Se consolaba buscando la fama como única forma posible de supervivencia. La fama que da el poder omnímodo, en el peor de los casos, tal como imaginaba cuando se sentía morir antes de alanzar Roma, la fama le llegaría cuando las gentes le hicieran objeto de culto prohibido, tras una muerte "grandiosa y trágica".

Otro subtema que surge de la cuestión existencial es el tiempo. Baldonio le dirige una parrafada a Falconete sobre la diferencia, tan bergsoniana, entre el "tiempo subjetivo" y el "tiempo objetivo". Esta preocupación no es exclusiva de Baldonio en la novela, donde el tiempo llega a tener condición de símbolo, como veremos un poco más adelante.

Por último destaca el tema del poder, en el hecho paradójico de que el nefando Baldonio resulte un buen señor para sus súbditos, tanto en el orden temporal como en el espiritual. Y es que el poder es un don que viene de Dios. Por tanto, Baldonio ejerce legítimamente una autoridad para la que ha sido destinado desde el nacimiento. Lo mismo ocurrirá con su sucesor, legitimado por el Papa. Que Baldonio reúna en sí mismo todo pecado conocido es cuestión personal que no llega a contagiar a los suyos: ya hablamos de que quizá por este preciso motivo Dios le otorgue el perdón final. Ahora bien, el poder legítimamente ejercido puede ser mal usado, como sucede con los condes de Aldrat y Conagón, sustitutos de Baldonio ausente. Ese mal uso tiene, como en el teatro barroco, su correspondiente castigo. En la novela el castigo es la rebelión y la guerra imparable. Aquí nos topamos con el subtema de la barbarie y la rebelión, recreados tan artísticamente en algunas

secuencias. La fuerza bruta es el principal medio con el que cuentan los rebeldes. Aquella fuerza bruta de la que el mismo Baldonio hacía gala en su época de pecador:

"la fuerza bruta es incontrolable, puede dominarlo todo: la enfermedad, la enemistad, la traición, la magia y la mística." (p.54)

Si tomamos al pie de la letra la afirmación de que la rebelión campesina es la respuesta del pueblo tiranizado al noble poderoso que no ha sabido ejercer con justicia su autoridad, entenderemos por qué esta rebelión no es la revolución en el sentido estricto y diabólico que le confería Vicente Risco al término. El levantamiento produce una guerra que el santo ermitaño no logra parar ni con el más ardoroso alegato en favor de la paz. La guerra es vista como algo negativo (131), pero inevitable según la marcha inexorable de la historia.

Centrándonos en la reacción del campesinado, encontramos en ella otra alegoría del poder: Galafre es nombrado jefe por decisión unánime y "democrática" de los caballeros rurales. Esta decisión del pueblo no tiene fundamento divino alguno, y por ello Galafre, el Sansón, pertenece más a los que le siguen, que ellos a él. Su poder se diluirá tan pronto como las cosas recobren la armonía inicial.

- El valor de ciertos símbolos en La Puerta de Paja.

Comencemos señalando el tratamiento simbólico del tiempo y del espacio en la narración. Tiempo y espacio, salvo alguna vez en que se dan ciertas referencias para apoyar la anécdota, tienen casi

exclusivamente una significación simbólica, a la que se supedita la función narrativa.

Por ejemplo, el tiempo subjetivo sobre el que medita Baldonio, y el tiempo objetivo marcado por los sucesos vertiginosos de Nerbia se contrastan en la narración paralela de varias secuencias ya señaladas. Parece que en Nerbia han sucedido muchas cosas en poco tiempo, mientras que la introducción paralelística de tres secuencias sucesivas insiste en la larga duración del trayecto que ha conducido a los peregrinos hacia Roma:

sec. XXXV. "El camino de Nerbia hasta Roma era muy largo, inmensamente largo".
sec. XXXVI: "Largo era el camino de Roma (...) Los días sucedían a los días."
sec. XXXVII: "Roma está muy lejos, pero quien anda, a Roma va."

El tiempo de lo narrado completa un ciclo entero, de acuerdo con la concepción filosófica de la historia que poseía Vicente Risco. Es un punto concreto dentro de la línea de la historia del mundo y se sitúa en el pasado medieval. De ahí su especial tratamiento simbólico, que se hace más intenso cuando se producen inquietantes repeticiones en el tiempo o cuando se teoriza sobre el significado del olvido.

Se relaciona con el tiempo la especial significación del espacio. En primer lugar, nos encontramos con referencias concretas a una ambientación medieval que se trata de reconstruir en la novela con cuidado sumo. De ello dimos cuenta al ocuparnos de la recreación de la Edad Media en la novela.

Veamos, en segundo lugar, cómo el espacio cobra un significado ulterior que vuelve a remitirse, no obstante, al corpus simbólico de la Edad Media:

En la novela hay un espacio urbano, Nerbia, con límites muy

claros y concentrado en sí mismo. Nerbia significa el mundo conocido, la morada. Fuera se encuentra el mundo desconocido, el exterior hostil: sólo habitado por el ermitaño, un automarginado de la sociedad; y los vagabundos, seres ajenos, desconocidos y peligrosos. Atravesar ese exterior es una aventura arriesgada. Reparemos en las diversas sensaciones de angustia y soledad -verdadera agorafobia- que Baldonio siente cuando va regresando a los muros de Nerbia por aquella llanura abierta. Reparemos también en que Hermanrico recibe de Plutón Barrabás, el "jefe de los vagabundos", un salvoconducto para poder atravesar sin obstáculos el campamento de vagabundos. Esa vivencia de espacios conocidos y desconocidos, ajustados a límites muy precisos, debía de ser muy normal en la Edad Media, salvo pocas excepciones. A esto nos referíamos al comienzo, hablando de la relación que el tratamiento del espacio como símbolo en la novela tiene con su ambientación medieval.

Nerbia, además de ser la morada de los personajes de la historia, es un espacio, como señorío feudal, tan estrechamente ligado a su dueño que llega a ser prolongación de su personalidad. Queda así personificado por la influencia de este hombre prodigioso: también Nerbia adquiere carácter ultrarreal. Por esta razón, el cardenal legado, Arnulfo de Palmirania, de gran sentido común, se ve incapaz de entender todo lo que, como Nerbia, está fuera de lo corriente (132).

Pero hay otro lugar simbólico en la novela: Roma, la meta de la peregrinación. la carga simbólica de este espacio alejado de Nerbia al que se accede atravesado el exterior hostil, proviene de los atributos de que la mitología cristiana ha dotado a esta ciudad santa (la "Jerusalén" de Occidente). Llegar como peregrino a Roma

era, no sólo en la Edad Media, premiado con la absolución total. En la novela, Roma significa el fin de todo sufrimiento, el consuelo de una figura divina, la del Papa, y el encuentro real con el misterio de la Puerta de Paja. Roma es, pues, la antesala del cielo. Después de ella para algunos sólo cabe el reposo o la muerte.

Entendemos ahora el viaje que Baldonio realiza a Roma también como un símbolo. No importa lo que hay a lo largo de él, nos dice el autor al obviar los pormenores del camino, es decir, al reducirlo a esquema. Tan sólo se hará mención de lo que los peregrinos encuentran a su paso para dar idea del tiempo y el sufrimiento que han tenido que soportar. El viaje simboliza el cambio, la transformación: las intenciones de Baldonio al final son distintas de las que traía al principio. El viaje termina en conversión, nueva vida, por ello es también símbolo de muerte como paso esa otra vida. El viaje es símbolo de la purga espiritual: a ella se someten todos, especialmente los que le acompañan. Es esperanza de lo que habrá al final. Sólo los peregrinos quedarán decepcionados, al saber que Baldonio no es restituído a su poder por el Papa.

También el viaje es iniciación, maduración: lo vemos en el caso de Finamor, para quien esta vez el tiempo subjetivo ha avanzado más que para nadie:

"Era casi un niño cuando vine junto a vos" -le dice a Baldonio- "pero ahora me he convertido en un hombre" (p.134).

El viaje, no lo olvidemos, ya fue realizado dos veces por Baldonio en sueños. Allí todo era igual, excepto que le llevaban a rastras y el que lo llevaba era Finamor, demonio unas veces, ángel otras. Aquellos viajes, en los que el cuerpo astral de Baldonio iba

a Roma mientras el cuerpo físico permanecía en su lecho de Palacio, le mandaban señales de lo que un día sería realidad. Pero eran señales ambigüas y todas acababan en el misterio de la Puerta de Paja. El viaje real trae la solución a los enigmas de aquellos viajes astrales, porque en él Baldonio se convierte. veamos ahora lo que significa esa Puerta de Paja que da título a la novela:

Es una puerta cerrada, obstruida con paja, que Baldonio ve cuando llega a Roma. La puerta de paja y su significado le desquician, porque no entiende qué puede haber detrás. Al final del viaje real, la puerta de paja se encuentra en la muralla que rodea Roma. El día siguiente a su conversión podrá franquear esa puerta que ve abierta por fin. Es la puerta de acceso a la Roma simbólica, como espacio divino. Es la lectura más clara y superficial que la novela hace de este símbolo. Pero ofrece muchas otras, más profundas, como sabe expresar finalmente el propio Baldonio:

"(...) me parece que la puerta de Roma es por donde el hombre va hacia sí mismo, para encontrar a Dios, y la paja que la obstruye es el mundo, que nos aparta de nuestro propio ser, y que es como la paja, que sirve como alimento a las bestias, y que arde con humo negro que acaba por disiparse, y deja ceniza impalpable, que se lleva el viento.

La primera vez, sabía yo que Roma estaba detrás de la puerta, pero la paja no me dejaba entrar. La segunda, creí que detrás no había sino la Nada, el vacío, el no ser absoluto, en el que me desvanecería instantáneamente y sin retorno. Es ahora cuando comprendo que, si analizamos la verdadera realidad de las cosas, lo que sucede es lo contrario: es la Nada la que está aquí, del lado de acá de la puerta, y del otro lado es donde está la vida." (p.145).

La puerta es la frontera entre la vida y la muerte (Baldonio la cruza al morir), es el muro que nos impide ver lo que hay más allá (Baldonio se desespera cuando la ve cerrada), detrás de ella puede haberlo todo o no haber nada, de modo que al abrirla quedaríamos

absorbidos por la no-existencia (el Baldonio converso elige la primera opción), es la puerta obstruida por el pecado del hombre (la paja, como en el carro del heno del Bosco, significa la vanidad de este mundo, que sólo el perdón puede limpiar) (133).

Para completar estas aclaraciones, no está de más apoyarlas en las siguientes citas tomadas del Diccionario de los símbolos (134):

1. La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. Pero tiene un valor dinámico, psicológico, pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá(...)

5. En las tradiciones judías y cristianas la importancia de la puerta es inmensa, puesto que ella da acceso a la revelación, y sobre ella vienen a reflejarse las armonías del universo (...)"

Más símbolos: la oposición entre la noche y la luz. La llanura en soledad.-

La primera oposición simboliza el mal luchando contra el bien, el demonio contra el ángel, lo oscuro, informe y aterrador contra la claridad y la seguridad. Encontramos referencias constantes en la novela a la raza de los nómadas cuyo origen se desconoce y a la que pertenece Alda, personificación de lo oscuro y maligno. Alda es conocida como "la noche" y así, como las tinieblas, envuelve en su atracción fatal a Hermanrico. Este escribe una elegía a "La noche", reproducida en el libro.

En la noche, lo desconocido, ha escogido su morada el ermitaño, como si quisiera estar más cerca del abismo y fortalecer su santidad. La noche se menciona como uno de los castigos que Baldonio prepara a Rosinda:

"La llevaré en la noche, para que sus ojos vean todo el terror de la noche, para que su cuerpo tiemble con el frío de la noche." (p.59).

También es significativo que sea "antes de la medianoche" (p.134) cuando Finamor conduce a su tío ante la Puerta de Paja, en el viaje real. Y que todo haya terminado cuando se inicia el crepúsculo: "Cuando llegaron de vuelta a las tiendas estaba amaneciendo" (p.134).

La personificación de la luz y la claridad se realiza en Rosinda, Finamor, Hermanrico, ... y tiene su culminación en la figura del Papa, a quien se presenta en medio de un cortejo de enorme simbolismo ("Era un anciano todo blanco..." -p.139-).

Por su parte, la llanura en soledad, ese paisaje yermo de muerte del que hablamos ya, tiene un simbolismo que el mismo Baldonio sabe descifrar cuando vuelve santo:

"Aquí debiera yo venir a acabar mi vida -pensó- hasta aniquilar la memoria de mis pecados, en estos campos de muerte... Esta es la imagen de la esterilidad de mi vida, de su árida fealdad... Entonces no tenía más que el vacío y la angustia, ahora tengo a Dios... (...) si yo lograra olvidar todos mis pensamientos, estas llanuras de muerte, en que ni aún se levanta el polvo, en que ni siquiera suenan las pisadas, se cubrirían de verdura, de frutas y verduras; hasta su desnudez actual sería imagen de la primitiva inocencia." (p.157)

Simbología cristiana: los tres enemigos del hombre.-

En una digresión sobre el pecado que el bueno de Salacio articula al pensar en la necesidad de confesión para Baldonio, se recuerda el modo como el cristianismo simboliza el mundo, el demonio y la carne, los tres enemigos del alma. Concluye en que es la carne o la lujuria el enemigo más peligroso: "es el más poderoso de los tres enemigos del alma" (p.42). Un cerdo tiene como símbolo, mientras que el carnero representa al mundo, y el macho cabrío al demonio.

Simbología ocultista.-

De la tradición esotérica se toman varios símbolos que, junto a la puerta cristiana, son los que mayor trascendencia tienen en la novela. El autor sabe rodearlos del misterio que ya existe en su procedencia:

-Plutón Barrabás habla de un libro de símbolos, cuyos mensajes sólo los iniciados saben descifrar.

-Blasindo le explica a Hermanrico el significado de la "ley de la Tabla esmeralda"(135): en el equilibrio de fuerzas opuestas reside la armonía del cosmos. Ella es la que hace que todo en la vida sea magia,

"(...) según la cual lo que está arriba es como lo que está abajo, y lo que está abajo es como lo que está arriba, para realizar las maravillas de una sola cosa."
(p.97).

-Las figuras del Tarot. El juglar.

Hemos visto más atrás cómo Plutón Barrabás le explica su significado también al poeta Hermanrico: simboliza la confusión entre verdad y mentira. De nuevo lo que está arriba es como lo que está abajo.

"Es un ilusionista, un embaucador... Sin embargo, señala con una mano al cielo y con la otra al infierno... Dice verdad y dice mentira, dice mentira y dice verdad, ¿Le creeréis o no le creeréis?" (p.120).

- Adscripción genérica de La Puerta de Paja .

Por el tema, estamos ante una auténtica novela católica que intenta transmitir una concepción del mundo desde un punto de vista globalizador confesional. Novela de tesis, por tanto, y novela que posee un fin didáctico.

Por su ambientación, la novela podría pertenecer al subgénero histórico, y cabría situarla en él por la fidelidad con que se

acopla a la Edad Media, a pesar de que su tratamiento como período general y abstracto, hace que se presente de modo anacrónico y atópico. Además la Edad Media tiene un función alegórica clara en La Puerta de Paja que remite a la época contemporánea de Vicente Risco, y en última y mejor instancia, a cualquier época o ciclo histórico del hombre.

Por el procedimiento que el autor elige para mostrar su tesis en la novela, La Puerta de Paja se caracteriza como novela-ensayo, o novela intelectual, de acuerdo con el modelo establecido por Thomas Mann, pionero de la novela-ensayo del siglo XX, en obras como La Montaña Mágica. Es decir, la digresión o el discurso nace en la narración a través de los diálogos o monólogos del personaje, y no a través del narrador heterodiegético.

De este modo la catalogó Eugenio de Nora, a quien sigue Ignacio Soldevila, incluyendo por esta razón a Vicente Risco en la generación de novelistas "novecentistas" o "intelectualistas", junto a Eugenio D'Ors, Manuel Azaña, Salvador de madariaga y otros (136).

La Puerta de Paja es también considerada por Antonio Risco como "narración maravillosa y fantástica", "a partir de los códigos de lectura colectivos -objetivos- que tradicionalmente rigen los diferentes subgéneros o modalidades épicas" (237).

Según la "estructura de la acción", el especialista en literatura maravillosa que es Antonio Risco, distingue hasta seis modalidades de narrativa de este subgénero. La Puerta de Paja ofrece una gran complejidad en este sentido, ya que puede verse incluida en cuatro de estas modalidades, a saber: a) lo maravilloso puro, b) la irrupción de lo maravilloso en un mundo supuestamente real, c) confusión de ficción y realidad.

APENDICE

I.- EL OBISPO BALDONIO Y SU PEREGRINACION.

Para el personaje del obispo Baldonio de Strandia, pecador en todos los vicios, absuelto en último término por el Papa, Vicente Risco pudo inspirarse en varias figuras históricas y literarias, aunque no fuera siempre de modo consciente. Revisando rápidamente sus trabajos periodísticos y sus reseñas de lecturas, algunos nombres nos vienen a la mente:

En primer lugar recordamos al obispo Gelmírez, sobre cuya peregrinación a Roma escribía Ramón Otero Pedrayo una hermosa novela en gallego de ambientación medieval, A Romeiría de Xelmírez (138). El paralelismo entre los viajes de uno y otro son evidentes, salvando la enorme distancia del motivo de la peregrinación: Xelmírez quiere pedir la dignidad de arzobispo al Papa Pascual II. Con Xelmírez seguimos las estaciones de su peregrinación hasta Roma, entre las que se cuenta una visita al emperador Don Alonso de Toledo. Con Baldonio se soslaya el transcurso del viaje, y sólo se atiende a los puntos de origen y de llegada de esa peregrinación de perdón. En la novela de Vicente Risco, como en la de Otero Pedrayo, priva el problema espiritual, con una ambientación quizás un tanto extraña, como de ensoñación, con los temores y ansias de la Edad Media concentrados en la individualidad del protagonista. En este aspecto existe, pues, una coincidencia fundamental. Pero las enormes diferencias entre las dos novelas se hacen también patentes: la novela de Ramón Otero Pedrayo es más concreta en localización y ambientación, más arqueológica, en suma. En Vicente Risco no hay nada de eso: en su lugar encontramos una inconcreción absoluta, puesta al servicio de la alegoría. Por otro lado, Otero

Pedrayo escribe su novela sobre Gelmírez desde supuestos nacionalistas. Por todas partes rebosa la novela de ideales célticos, poniéndose por encima de los intentos de dominio venidos de Castilla las virtudes de la raza y su ansia de independencia. Gelmírez viene a ser así un héroe épico, no sólo religioso, sino también nacional de Galicia. Si viaja a Roma a procurar el palio arzobispal es porque tradicionalmente los Papas se lo han venido negando a la villa compostelana. Las razones las apunta un personaje circunstancial en la novela:

"Roma non quer a Galiza.

Houbo eiquí unha grande herexía -Hai en nós algo que fai desconfiare aos Pontífices." (p.25).

De este modo se recuerda la repercusión del Priscilianismo en la Galicia primitiva, cuando ya Gelmírez ha sabido absorberla en nombre de la ortodoxia cristiana. Ahora le queda a Diego Gelmírez una única ambición: lograr el sueño imperial de Santiago y de Galicia, con la concesión del título arzobispal por parte del Papa. Pero hay en él un germen de rebeldía, propio de una personalidad excepcional como la suya. Llega un momento en que desconfía de que el Papa acceda a su petición y entonces piensa que no le quedaría otra salida que declarar la autonomía religiosa de Galicia:

"Crebar o xugo. A lembranza de Sant-Iago non deixaría outro camiño. Crebare a discipriña, non o dogma..." (p.291).

A partir de este dato podemos ir anotando las coincidencias entre Baldonio y Gelmírez como personajes, así como de la utilización simbólica del camino o viaje:

1) Primera y curiosa coincidencia: ambos personajes sueñan la peregrinación antes de que llegue a realizarse.

Leemos en A Romeiría de Xelmírez que al obispo le asalta todas las noches un sueño que se le vuelve familiar, en el que ve el camino de Roma, desde las torres de Compostela a las torres de la Basílica Madre, San Juan de Letrán, en Roma, "coma outra Galaxia ao rivés e rente do chan" (p.8); y siempre termina preguntándose : "¿Era realidade ou místico sono?" (p.8).

2) Gelmírez es descrito por un extraño personaje que se confiesa "Arcidiago de Satanás", y que tiene su paralelismo con los personajes diabólicos de La Puerta de Paia. El retrato moral que este personaje hace de Gelmírez, en el que se invierte la realidad, tiene un gran parecido con la etopeya del obispo Baldonio:

"(...) un bispo impío lixado con todos os pecados, o Gelmírez, o simoníaco, o furtador, que cos tesouros roubados â mitra, merca o Pallio e mercará o papado, merecente de ser queimado vivo." (p.33).

3) Sus ambiciones le hacen a Gelmírez imaginarse al frente de un Santiago de Compostela que se halle tan sólo un escalón por debajo de la dignidad de Roma. La idea imperial también le ronda a él la cabeza, y en esa idea hay mucho de apocalíptico-mesiánico:

"(...) maxinábase con algunha saudade guiando aos pobos enteiros por os roteiros da Cruzada (...)" (p.45).

4) Por último, apuntaremos el parecido que hay en el tratamiento simbólico cristiano del camino y el viaje en ambas novelas. En la de Otero Pedrayo, un viejo peregrino le habla así a Gelmírez cuando éste se dispone a emprender la peregrinación:

"¡O camiño! Sabedes ben o que quer dicir esta verba? Para o cristián a meirande lediza, espello do vivir terréo, porta da vida nova (139), vía de consolo, compañía da concenza, scholarca de todas as horas, ceibe meditación, arredamento dos baixos oficios das pousadas dos homes, traballo co mesmo camiñar pagado." (p.86).

En segundo lugar hemos de mencionar a San Manuel Bueno. Como se sabe, este personaje se debe a la imaginación de M. de Unamuno (140). Se trata del párroco de Lucerna, protagonista de su novela San Manuel Bueno, mártir. Es un sacerdote que no cree y alberga terribles dudas sobre el más allá, pero que es capaz de mantener la fe de su parroquia como un verdadero santo. En la forma, en el punto de partida, el problema del personaje es el mismo de Baldonio. El desarrollo y el fin serán muy distintos, pues Baldonio hace de su conflicto religioso un asunto puramente personal, mientras que las repercusiones en los súbditos de su insólita posición interesan en lo que se refiere a las relaciones de poder. Para Baldonio, las demás cosas ruedan solas: su condado vive en la ortodoxia por la ley de la compensación que hace que todas las cosas en este mundo se apoyen en sus contrarios.

Que Vicente Risco se inspira en San Manuel Bueno para crear a Baldonio no puede ponerse en duda. La crítica que recibió la primera edición de su novela ya se había percatado de ello (141), si bien la mayoría pensaba más en el Unamuno de Niebla que en el de San Manuel Bueno, mártir, a la hora de establecer el paralelismo entre novelas de tema existencial entre ambos autores.

Sabemos, además, lo que Vicente Risco opinaba de esta novela unamuniana, gracias a una de las muchas reseñas de libros que llevó a cabo en el periódico de Orense La Región (142). Sus comentarios sobre San Manuel Bueno, mártir tienen un enorme interés para nosotros porque pertenecen a la misma época ideológica de La Puerta de Paja -están fechados en 1943-. Entonces Vicente Risco se hallaba muy lejos de imaginarse como futuro novelista en castellano. Este testimonio se agrega como uno más de las vueltas que para él dio la vida. En la reseña hace un reconocimiento previo del gran escritor

que fue Miguel de Unamuno (143). Vicente Risco declara su simpatía hacia la potencia, no de pensamiento, pero sí de sentimiento, que es rasgo característico de Unamuno. En él observa violencia de pensamiento y de expresión, así como ciertas veleidades racionalistas. Vicente Risco parece de este modo confesar un irracionalismo superior al del contradictorio Unamuno. La novela San Manuel Bueno, mártir le ha producido tristeza, pero no desagrado. No obstante, "le revuelve el alma hasta la indignación". Finalmente, sostiene que el supuesto conflicto entre fe y razón en Unamuno pertenece a una época pretérita.

Otras figuras históricas que convergen para formar la personalidad de Baldonio pudieran muy bien ser:

-Martín Lutero. Son muchas las coincidencias con el iniciador del Protestantismo. Vicente Risco nos da su visión sobre Lutero en dos artículos de la revista Misión (144). De ellos extraemos las siguientes semejanzas:

1) Excesos y afecciones físicas. Era tremendamente voraz y padecía opresiones de pecho por su avanzada arterioesclerosis.

2) Afecciones mentales. Caía en estados de melancolía pura, con manías persecutorias. Tenía miedo a ser "envenenado, asesinado, calumniado". Odiaba a todos:

"(...) a los habitantes de Wittenberg, a los príncipes alemanes, al Emperador, al Papa, a Zwinglio, a Carlostadio, a Acedampio, a los sacramentarios, a los hugonotes, a los anabaptistas."

3) Defectos de carácter. Su terrible vanidad le condujo a la rebeldía. A pesar de tener protectores y seguidores, se encontraba absolutamente solo. Procedía siempre por motivos personales.

4) Su relación con el diablo, "que lo rondó toda su vida":

"En Eisleben, poco antes de morir, el diablo se le presentó en una ventana y le mostró el trasero desnudo... Lutero no parece haber entendido la burla."

5) Sus dudas y vacilaciones constantes. "Dudando, vacilando, se dejó llevar de su amor propio adonde el diablo quiso".

6) Su herencia al morir. Los efectos de su doctrina fueron desoladores. "Ya al morir, no dejaba tras de sí más que dispersión y desolación, la confusión y la guerra".

7) los remedios "mágicos que le aplicaron estando moribundo: paños calientes y agua de unicornio.

8) Por último, se le atribuye un intento de arrepentimiento y confesión dos días antes de su muerte. Puede que vacilara y se arrepintiera al final, pero el daño ya había sido hecho.

De Prisciliano y Witiza, influído este último por aquél siglos más tarde, no puede decirse que haya en Baldonio características personales, pero sí un reflejo del estado de cosas en que el pueblo llano fue sumido por su intervención en la historia.

De Prisciliano parece proceder la idea de llevar a la mujer a la cabeza de la Iglesia, sentada como papisa en el sillón de Roma. La herejía es deseada por Baldonio, que aspira también él a hacerse con el mando del imperio cristiano y, con su amada Rosinda en la jefatura de la Iglesia, unir ambos poderes, el de los cuerpos y las almas bajo su dominio. Baldonio desea ser un nuevo Prisciliano: objeto de culto popular prohibido por la Iglesia.

Por su parte, Witiza (145) y uno de sus sicarios, el obispo Sinderedo, llevó a cabo una política "anticlerical y ortodoxa" en la España antigua, defendiendo oficialmente la poligamia -él mismo, dice Risco, era tremendamente lujurioso- y autorizando el matrimonio de los clérigos. Vicente Risco advierte maneras orientales en sus costumbres y una marcada inclinación hacia el pueblo judío, a quien dispensó de todas las condenas y persecuciones impuestas por concilios anteriores a su reinado.

Sospecha que podía tratarse de un "judaizante secreto, un cripto-judío". Si así fuera, todas las doctrinas orientales sincréticas podrían venirle por transmisión judía, y no por la influencia del Priscilianismo.

Pocas semejanzas se presentan, por ahora, entre Witiza y Baldonio, fura de su lujuria y sus entretenimientos con la magia. Pero leyendo con atención el artículo que le dedica Vicente Risco, se pueden entresacar otros parecidos: su enorme ambición, que le llevó sin duda a intentar acceder al trono a través de los judíos conspiradores que fueron descubiertos y castigados en el año 694. Su carácter brutal y violento, pues se cuenta que, antes de ser rey, había matado de un bastonazo en la cabeza a Fáfila, duque de Cantabria, porque se había quedado entusiasmado con su mujer. Y la semejanza definitiva: su oposición al Papa de Roma, que condenaba sus excesos. Witiza llegó a decretar "la separación de la Iglesia hispánica de la obediencia de Roma, haciendo que los obispos la negasen al Romano Pontífice". Todo ello estuvo a punto de conducir a sus súbditos al cisma y la revolución.

Hay más figuras medievales de personajes poderosos dotados de un gran carisma, en quien Baldonio pudiera tener igualmente su espejo. Vicente Risco, en su libro sobre Satanás menciona los frecuentes casos de eclesiásticos dominados por la ambición, la codicia y la lujuria:

"La ambición era causa de que los nobles y los grandes señores buscasen para sus hijos los más importantes obispados y pingües abadías. Así se formaban obispos y abades sin vocación religiosa, y a veces hasta sin letras, que vivían enteramente como los potentados laicos. El afán de poder los empujaba a pleitos y porfías constantes.

La codicia dio lugar al pecado de simonía, a la compraventa de cargos eclesiásticos, con el mismo resultado que acabamos de ver.

La lujuria hacía que muchísimos fueran débiles frente a los encantos femeninos." (146).

Mencionaremos tan sólo el ejemplo del emperador Federico II Hohenstaufen, nieto de Barbarroja, "una figura tan grande como los personajes bíblicos: es la prefigura de la apostasía sentada en el trono", según palabras del propio Risco (147). Resulta significativo que este emperador fuera considerado por las hordas de indigentes de su tiempo como el mesías apocalíptico que todos esperaban. Norman Cohn habla así de este personaje:

"Era una figura muy brillante, cuya versatilidad e inteligencia, relajación moral y crueldad se combinaban fascinando a sus contemporáneos(...). Sobre todo, estuvo repetidamente implicado en conflictos extraordinariamente encarnizados con el papado. La cristiandad disfrutó del espectáculo del emperador varias veces excomulgado, que se vengaba a su vez tratando de despojar a la Iglesia de la riqueza que, según decían, era el origen de la corrupción." (148)

II- LA PUERTA DE PAJA, NOVELA CATOLICA.

En la década de los cincuenta hubo en España una polémica sobre la posible existencia de una novela católica autóctona. Los ejemplos de la literatura extranjera, entre los que sobresalían los nombres de Graham Greene, François Mauriac, Paul Claudel y Julien Green, manifestaban una honda preocupación literaria sobre temas católicos, en países en que el catolicismo convivía con otras religiones. En España la polémica sobre la existencia de este género se hallaba íntimamente ligada a la propaganda de los medios oficiales que reclamaban y expresaban la necesidad de una novela confesional católica, de acuerdo con los principios del régimen. Se trataba, pues, el género, desde supuestos no literarios. Y ni siquiera había en este interés por la novela católica una verdadera preocupación por los temas existenciales o de índole ética, más

allá de lo que permitían los cánones timoratos de la Iglesia oficial. Resultó, al cabo, que después de tanto clamar por una novela de este tipo, los especialistas en el tema se volvían muy reacios a la hora de dar a una novela el calificativo de católica, por temor a todo género de censuras religiosas. Pocos se atrevieron a dar algunos títulos de novelas españolas. Como compensación el vacío se llenó con definiciones (todas con un denominador común: la vaguedad), consejos y eliminación de lo que no podía considerarse "novela católica".

Que se trató de una campaña oficial auspiciada desde las instituciones del régimen, especialmente desde la Iglesia, lo prueban los siguientes datos, que seguiremos, sin olvidar referirlos también a la novela de Vicente Risco:

La revista Ecclesia, "Organo de la Dirección central de la Acción Católica Española" (149), publica en noviembre de 1953 (150) un editorial con el título de "Novela Católica". Este primer documento nos interesa también teniendo en cuenta la reciente publicación de La Puerta de Paja y su éxito de público y crítica, al que no podía haber sido ajeno la Iglesia.

Le preocupan a la dirección de la Revista las posibles confusiones sobre la tan nombrada "novela católica" y se apresura a aclarar las cosas:

Es cierto que en Europa hay una corriente en la novela actual "en la que alienta una desazón teológica" -véase como se resisten a darle el calificativo de "católica"-. Son muchos los nombres de escritores que cultivan este tipo de novela: Graham Greene, Bernanos, Duhamel, Van der Mees, Guareschi, Mortom, Bruce Marshall, Cesbrom, etc.. Ecclesia cree deberse esta tendencia a tres factores observables en la sociedad del presente: el desengaño, la

problemática espiritual y el influjo bienhechor de la Iglesia. La ventaja de este tipo de literatura es innegable porque predispone a los lectores contra la frivolidad.

Como definición de novela católica, esta revista da la siguiente: "Para que una novela pueda apellidarse católica, debe plantear y resolver en católico todas las situaciones que en ella discurren". Sobre el novelista católico da también una serie de requisitos: "debe aceptar la vida que transcribe en toda su verdad teológica. Saber descubrir la red misteriosa de sucesos que urde la Providencia divina de acuerdo con los hombres libres y proyectar sus figuras en la pantalla transfigurada de lo sobrenatural". Añade, por fin, lo que no es novela católica, es decir, define mediante negación señalando el peligro en que puede caer una pretendida "novela católica": el novelista debe evitar la novela litúrgica o el sermón disfrazado: "No es religiosa y, sobre todo, católica una novela por el hecho de agitarse entre interrogantes de trascendencia. Andar arañando enigmas o divagar en una neblina espiritual".

El éxito de La Puerta de Paja estaba, como he dicho, fresco en la memoria colectiva de la cultura española. Esta era en aquellos días patrimonio de muy contadas cabezas. ¿Estaría pensando Ecclesia en novelas como La Puerta de Paja cuando señalaba los defectos de una pretendida novela católica? El editorial no cita ningún nombre de escritor o novela española, aunque parece aludir a ejemplos concretos. Quien lo escribe no está hablando desde supuestos literarios, ni mucho menos, cuando trata la novela española. Aún así, la revista Ecclesia acostumbraba a hacer crítica religioso-moral, algunas veces también pseudoliteraria, cosa que

era usual en las publicaciones periódicas de la posguerra española, de obras editadas y puestas a la venta recientemente. Las apreciaciones o calificaciones que ponen el broche a cada uno de los comentarios, son etiquetas del estilo "Peligrosa. Personas sólidamente formadas" (a Mi idolatrado hijo Sisí, de Miguel Delibes), "Dañosa. No debe leerse" (a Kate, la mujer de Jamaica, de Wenzell Brown), o "Con salvedades. Personas de mundo." (a El hombre y lo demás, de Jorge Campos).

José Luis Aranguren dedicó un ensayo al tema de la novela religiosa en el año 1955, tomando parte en la discusión sobre la novela católica en España, y reflejando su toma de postura en aquel tiempo con respecto a la iglesia católica oficial. El, como otros católicos, trataba de liberalizarse, aproximándose poco a poco al ambiente espiritual del catolicismo europeo que terminó tomando carta de naturaleza en el Concilio Vaticano II.

El ensayo de Aranguren destaca por su claridad espositiva y sus sólidas conclusiones, bien distintas de la falta de precisión de otros acercamientos al tema.

El artículo "¿Por qué no hay novela religiosa en España?" (151) toma como punto de partida la afirmación que se desprende del título: no hay auténtica novela religiosa en la España actual, sólo sucedáneos del estilo La vida nueva de Pedrito de Andía, del escritor Rafael Sánchez Mazas, "especimen de 'novela católica' en la que todo rastro de problematicidad ha quedado eliminado". Ampliando la noción de "presente" para indagar en novelas inmediatamente anteriores, podemos encontrar "novelas jesuíticas" a finales del siglo pasado: El escándalo de Pedro Antonio de Alarcón y Pequeñeces, del Padre Coloma. Son dos novelas religiosas "de

tesis" y de efectismo folletinesco, donde todo se da resuelto desde el principio, pues no hay auténtico antagonista para el personaje católico vencedor (que siempre es un sacerdote). Las llama "novelas jesuíticas" precisamente por ese efectismo folletinesco, ese patetismo que, junto con su fuerza plástica, recuerdan a los Ejercicios Espirituales. A pesar de hallarse trasnochadas, el catolicismo del que hablan es el mismo que se vive en la España de los cincuenta. Fueron, desde luego, las dos últimas grandes novelas católicas escritas en España. Desde entonces, asegura Aranguren, no se ha dado ningún paso hacia adelante.

A continuación habla este autor del primer novelista religioso español: Benito Pérez Galdós. Si no llegó a alcanzar la cima fue porque su novela "problemáticamente religiosa" no llegó a resolverse nunca, como tampoco logró hacer su autor en vida con su problema religioso individual.

Miguel de Unamuno prosigue el camino abierto por Galdós con San Manuel Bueno, mártir, novela que suma a la influencia del cristianismo protestante "un potente sentido católico de la fe como comunión"(p.206).

Quizás, termina diciendo el autor del ensayo, estemos en vísperas de un renacer de la novela religiosa en España, pero por el momento no puede decirse que la haya:

" es fácil encontrar en las novelas más recientes, en Los cipreses creen en Dios y en otras, ensayos muy prometedores, aunque por ahora muy insuficientes".
(p.211).

La trascendencia del ensayo de Aranguren se hace evidente cuando explica que quiere partir de la literatura como documento para conocer el estado de la religiosidad en la España actual: tiene de la novela un concepto unamuniano que le permite hacer tal

experimento. En efecto, su método es "leer" la novela como modo de expresión de la realidad. Porque la literatura forma parte de la vida, "y es, por ende, existencialmente significativa"(p.195)

Aranguren, en aquellos años de polémica propagandista, tiene la audacia de hacer afirmaciones y dar nombres concretos que a muchos harían escandalizar, como Galdós y Unamuno.

Aranguren advierte en su ensayo que no es importante abarcar todos los títulos publicados para sacar conclusiones: "(...) lo importante no es tomar y leer muchos libros, sino elegirlos y "leerlos" (=interpretarlos) bien" (p.196).

¿No conocía Aranguren la novela de Vicente Risco que dos años antes había obtenido un éxito tan clamoroso como novela de problemática existencial y teológica?. Da la impresión de que, de haberla leído, sin duda le habría prestado más atención que a Los cipreses creen en Dios. Si alguna duda cabe de esto, reparemos en las palabras con que cierra el capítulo IV, escaso por demás, dedicado al heterodoxo Miguel de Unamuno:

"(...) la dialéctica de la vida esta constituida por una ordenada serie de preguntas y respuestas existenciales. Nuestros "ortodoxos" se saben siempre de corrido todas las respuestas, pero suelen ignorar las preguntas. Nuestros grandes "heterodoxos", al revés, conocen bien las preguntas, pero no pueden descansar en ninguna respuesta." (p.207)

En medio de la discusión sobre si hay o no hay novela religiosa en España, en 1956 la editorial Escelicer crea el premio "Novela Católica", que en su primera edición se declarará desierto. Un año después se concederá a José Luis Castillo-Puche por la novela Hicieron partes, quedando como finalista María Díez de Ybarrondo con La verdad sin luz (152). A partir de ese momento, el escritor José Luis Castillo-Puche se erigirá en el prototipo de novelista

católico y sobre ello escribirá ensayos y pronunciará diversas conferencias.

En 1959 escribe en su artículo "La novela católica en España" sobre lo que debe ser ese subgénero novelístico. De nuevo se ofrecen las normas y los consejos que nada tienen que ver con la descripción de lo que la realidad ofrece. Y de nuevo surge aquí el tratamiento del tema desde un punto de vista más confesional que literario:

"Novela católica quiere decir vocación superpuesta a un cabal oficio de narrador. Novela católica querrá decir trama que sobrenaturaliza de algún modo las miserias de la persona humana (...)" (p.43).

Las escasas definiciones que aporta Castillo-Puche son tan poco concretas y claras como las que acabamos de leer. Después de advertir que es el género ensayístico donde el escritor católico ha desarrollado extensamente en nuestro país temas como "arte" y "religión", "enseñanza religiosa", "deserción obrera", "apostasía intelectual y universitaria", "posibilidades de un cine católico", "apostolado seglar", de la pluma de ensayistas como Aranguren, Francisco Calvo Serer, Muñoz Alonso y otros, pasa a ocuparse de la nómina de novelas católicas. Esta es francamente escasa: incluyendo la obra del P.Martín Descalzo, La frontera de Dios, en la que el autor cae en el error de convertir la novela en catequesis, sólo nombra La mujer nueva de Carmen Laforet y San Fernández, de José María Valverde. No tiene reparos en añadir a esta corta lista su novela premiada Hicieron partes:

"(...) en la que planteo -escribe Castillo Puche- la maldición y nefastos efectos que ejerce el dinero sobre las almas cuando no se hace buen uso de él, máxime cuando la sociedad está organizada de tal modo que sólo cuenta quien más tiene." (p.39).

En la misma publicación, y al hilo del artículo de José Luis Castillo-Puche, Carlos Luis Alvarez escribe "Acerca de la novela católica en España" (153). Después de darnos una definición de lo que él considera novela, quiere explicar en qué consiste la exclusividad de la "novela católica":

"(...) en que la estructuración artística enaltezca luminosamente, por una u otra vía -el mundo de la anécdota depende de la imaginación del escritor- aquello por lo cual nosotros somos católicos y no, por ejemplo, mahometanos." (p.72).

Con el tiempo, Castillo-Puche tratará de afinar más y acercarse a una definición válida ya que se ha propuesto desentrañar el tema de la novela católica. Así escribirá en 1960:

"Una novela católica quedaría definida como tal por estar radicada en un tema trascendente y dentro de una situación de catolicidad. Pero no queda definida así con que un escritor, que juega a teólogo o a hombre de vida interior, muestre simpatías o antipatías fáciles que muchas veces nada tienen que ver con la esencia viva del catolicismo." (154).

Como puede observarse, son definiciones que siguen sin satisfacer. El mal está en que se quiere prescindir de las novelas católicas concretas y se trata de definir el género en abstracto, atendiendo más a lo que debería ser y a lo que no debería ser.

Como último dato que nos confirma que hubo una polémica en torno a la novela católica en España, tenemos la celebración de un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid sobre la posible existencia de tal género (155). Participa, como es de esperar, José Luis Castillo-Puche, junto a Alejandro Núñez Alonso y Leopoldo Rodríguez Alcalde. Las conclusiones son las siguientes:

A) Se acepta la existencia en ese momento del género "novela católica" fuera de España. Lo cultivan autores como Bernanos,

Grahan Greene, Von le Fort,... Se recupera una tendencia que ya se desarrolló a principios de siglo.

B) En España se está viviendo un auge de la novela y por tanto, el momento es propicio para que se haga novela católica. Así se desea y se alienta.

C) Se rechaza la intención tendenciosa dentro de las normas para una novela católica "ideal". Se apuntan algunos motivos dominantes: la conciencia del pecado, la comunión de los santos, etc.

D) No se citan, quién sabe por qué tipo de reticencias, ni autores ni obras españolas (156).

E) Entre las definiciones que se apuntan, sobresale una de Castillo-Puche, con la que ya son tres los intentos de definición por parte de este autor. El problema está, y deja entreverse en las conferencias, en que es muy fácil hablar de autor católico, y muy difícil explicar lo que es una novela católica, independientemente del autor.

Pero veamos qué dice de nuevo Castillo-Puche. Observemos que en esta definición parece partir por primera vez del corpus narrativo católico, no de abstracciones:

"(...) en alguno de los afortunados hallazgos no se trata sino de una novela cabal y estética y humanamente rica a la que se ha añadido algún ingrediente demostrativo de lo católico por vía de lo dogmático, sacramental o moral."

Volviendo ya a La Puerta de Paia, y hablando con la perspectiva que dan los años pasados, no podemos dudar de que estamos ante una

novela católica: no sólo el tema principal -la salvación del individuo- es estrictamente católico, sino que los subtemas adyacentes convergen hacia el principal, haciendo que la obra toda sea una configuración novelística del mundo desde supuestos católicos. Todo está dirigido por Dios, que envuelve en misterio los destinos del hombre, y mueve los hilos del acontecer, incluso aquellos que pertenecen al espíritu del mal. Es más, la intención de la novela es una demostración de esa verdad (tesis) católica. Su originalidad dentro del subgénero de novela católica, y dentro asimismo de la novela de la época estriba en que la acción huye de lo real cotidiano para instalarse en una Edad Media intemporal y mágica. Todo en la historia está, por sí eso no bastara, tratado hiperbólicamente. Por eso La Puerta de Paja choca con otras novelas españolas de tema o subtema religioso.

Por otro lado es la novela de un escritor, como Vicente Risco, que se consideraba y escribía como católico. Baste tener en cuenta que Vicente Risco, así como en una época determinada escribió como militante galleguista, escribe desde la Guerra como militante católico. El mundo de la cultura estaba dividido para él entre escritores católicos, y escritores que no lo eran. Entre estos últimos había algunos, como Spengler, que se habían logrado acercar con sólo la razón a la "única verdad". Otros eran los enemigos y contra ellos había que luchar con sus mismas armas, es decir, con los libros.

Vicente Risco, como ya decíamos en un apartado anterior, dedicó en 1946 una serie de artículos al tema de los escritores católicos (157). este ensayo resulta muy útil en el sentido de que nos informa de las fuentes en que se formó el Vicente Risco de la última -y no sólo de ella- etapa. Como final de la serie da una

explicación de lo que él entiende como escritor católico. Hay tres clases, sostiene, dentro de los escritores católicos: religiosos, polémicos y profanos. Entre estos últimos quiere contarse el propio Risco, como novelista y como ensayista. Se trata de "poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas, críticos, historiadores, filósofos, escritores acerca de cualquier ciencia o arte". Vicente Risco define así al escritor católico:

"Escritor católico es, pues, aquel que, escriba sobre lo que escriba, sobre lo más profundo o sobre lo más frívolo, en serio o en broma, con la razón o con la fantasía, se muestra identificado con la manera de ver las cosas propia del catolicismo." (157).

Al no incluir La Puerta de Paja de Vicente Risco en el tan necesitado y cacareado género de la novela católica, los críticos estaban rechazando lo que pudo ser uno de los mejores exponentes y patrones del género. Esta es una de tantas contradicciones de la cultura oficial del Franquismo. Manuel Cerezales, en su crítica de junio de 1953, previendo tal actitud de rechazo, adelanta la condena de quienes tenían en sus manos la propaganda católica y literaria en España:

"La Puerta de Paja es la novela católica que algunos de nuestros comentaristas echan de menos y reclaman con insistencia. No sería nada extraño que ahora que la tienen le volviesen olímpicamente la espalda." (158).

III- LA PUERTA DE PAJA Y LA CENSURA.

La novela no pudo sustraerse al rigor de la censura oficial. Para los censores de la época tal galimatías de ambiente religioso medieval no podía ofrecer nada limpio, y entraron a saco en La Puerta de Paja, que en aquella ocasión habría salido muy mal parada de no haber sido por la intervención, de nuevo, de un amigo. Volvemos a acudir a Manuel Casado Nieto (159) para enterarnos del papel de mediador, para evitar en lo posible el corte, que llevó a cabo un Delegado de Información y profesor en la Universidad de Barcelona, el doctor Iglesias.

La edición más reciente de La Puerta de Paja, realizada por la editorial Akal, ha tratado de reconstruir el texto sin censurar a partir de la copia mecanografiada y encuadernada por "Gráficas Tanco" de Orense, que Fernando Salgado poseía para tal fin (160). Esta edición incluye asimismo los giros y vocablos gallegos corregidos en anteriores ediciones, en un afán de reconstrucción de la pureza primitiva del texto risquiano. Pasaremos ahora a confrontarlos con la edición de Planeta:

AKAL (TEXTO ORIGINAL)

PLANETA (TEXTO CORREGIDO)

(p.15) "llamó por el diablo"
(p.21) "va viejo"
(p.22) "arrastro"
(p.25) "que muriera"
(p.30) "sí cuadra"
(p.32) "huevos sin galar"
(p.35) "las mazaduras"
(p.41) "ahora que iba viejo"

(p.12) "llamó al diablo"
(p.22) --queda igual--
(p.23) " a rastras"
(p.28) "que había muerto"
(p.36) "sí acaso"
(p.39) "huevos sin 'galar' "
(p.45) "los cardenales"
(p.54) --queda igual--

<u>AKAL (TEXTO ORIGINAL)</u>	<u>PLANETA (TEXTO CORREGIDO)</u>
p.51) "arrastro"	(p.71) "a rastras"
p.123) "se interrumpiera"	(p.196) "se interrumpió"
p.127) "Acaso aquel sueño doloroso tiraba por él"	(p.203) "Acaso aquel sueño doloroso tiraba de él"
p.131) "arrastro"	(p.131) "a rastras"
p.133) "interceptara"	(p.p.214) "había interceptado"

Algunas correcciones son alteraciones mínimas del texto, que rácticamente permanece igual:

(p.13) "...y tenía motivos para sospechar que la culpa era más de Rosinda que del doncel".	(p.9) "... y tenía motivos para sospechar que la culpa era de Rosinda, mas no del doncel."
(p.15) "...y Baldonio lo mandó marchar y cerrar las puertas."	(p.12) "...le mandó que se marchara y cerrase las puertas."
(p.16) "pero resultaba que hacía demasiado bien su papel."	(p.13) "pero resultaba que cumplía demasiado bien su cometido."
(p.17) "tamaña semejanza"	(p.16) "tanta semejanza"

Otras correcciones de estilo alteran más el texto, despojándolo de redundancias o excesivas repeticiones:

(p.15) "...hubiera,...hubiera"	(p.12) "...hubiese,...hubiera"
(p.18) "Algo tengo yo de él, en este momento, que me pone frente a ti, que me separa de ti, y es por tu culpa."	(p.16) "algo tengo yo de él, en este momento, que me pone frente a ti, y esto por tu culpa."
(p.20) "no sabía quién se lo decía, pero se lo decían."	(p.19)
(p.21) "Es mi ángel de la guarda, me lleva a Roma, me lleva a pedir perdón al Papa, quiere que pida perdón al Papa para que abandone a Rosinda, para que me separe de Rosinda y se la deje para él. Quiere que se la deje para él."	(p.22) "Es mi ángel de la guarda, me lleva a Roma, me lleva a pedir perdón al Papa."
(p.37) "Nada dijo, por el momento, pero, en los ratos en que podía alejarse un momento,..."	(p.49) "Nada dijo, por entonces."
(p.39) "Pero también pudo ser un ser de este mundo, o varios."	(p.52) "Pero también pudo ser un ente de este mundo."
(p.46) "Sometido tres veces a cuestión de tormento."	(p.63) "Sometido a tormento."

Frente a estas variantes en las que el texto se ha recortado, aparecen otras en la edición de Planeta con añadidos. En el caso que veremos a continuación, el añadido queda un poco a trasmano en el contexto del pasaje que se está narrando, pero ayuda a acentuar su carácter religioso:

AKAL (TEXTO ORIGINAL)

PLANETA (TEXTO CORREGIDO)

(p.48) "...y le trajeron
leche con miel."

(p.66) "...y le trajeron le-
che con miel.
-¿Ves, Falconete? Buena señal.
La Tierra de Promisión manaba
leche y miel."

Hay otro caso en que se agrega algo al texto mecanografiado, aún a riesgo de incurrir en la reiteración abusiva de la que se supone ha huído Vicente Risco en otras correcciones. Sirve el añadido para señalar el pecado de lascivia de Baldonio, por si cupieran dudas:

(p.57) "... no lo soportaría
su corazón, no lo soportaría
su soberbia."

(p.79) "...no lo soportaría
su corazón, no lo soportarían
las apetencias de su carne, no
lo..."

Por último, hay arreglos de tipo gramatical en los que se llega en alguna ocasión a la ultracorrección:

(p.26) "iros de aquí"

(p.29) "idos de aquí"

En el caso siguiente, la ultracorrección se halla en el punto de partida -texto de origen-. Se trata del uso incorrecto del pretérito perfecto de indicativo, usual en el castellano de los gallegos que intentan corregir el abuso del pretérito indefinido:

AKAL (TEXTO ORIGINAL)

PLANETA (TEXTO CORREGIDO)

(p.163) "ha decidido
al cardenal Arnulfo."

(p.267) "decidió al cardenal
Arnulfo."

Es difícil saber si las correcciones gramaticales no son más que erratas rectificadas, o no pertenecen a la mano de Vicente Risco (el subrayado es nuestro):

(p.61) "...gente armada con
lanzas y otras que estaban
armando tiendas de campaña."
(p.70) "Al oír esto."

(p.87) "gente armada con lanzas
y otra que estaban instalando
tiendas de campaña."
(p.102) "Al oír esta."

De que se trata de erratas solventadas, no cabe duda, en cambio, en los casos siguientes:

(p.20) "Acaso sepa que no
hay pecado."
(p.88) "...claro que había
por voluntad."
(p.98) "el poso del olor."
(p.101) "¿Es que aquí no ha
quedado más que la mala, el
grano amargo...?"
(p.131) "Pero tenía que con-
fesar, allá tan dentro que
casi no podía negarse."

(p.20) "Acaso sepa que hay
pecado."
(p.133) "claro que había sido
por voluntad."
(p.150) "el poso del dolor."
(p.155) "Es que aquí no ha quedado
más que la mala hierba, el grano
amargo...?"
(p.211) "Pero tenía que confesar,
allá tan dentro que casi no podía
llegarse."

Error de imprenta es la omisión de un diálogo entre Salacio y el diablo-mona, en la edición de Akal. Ese diálogo pierde momentáneamente su sentido:

(p.84)

(p.126) "-Te aseguro que todo ha
sido fingimiento. En ello está,
precisamente, la grandeza de tu
señor: por ello debieras admi-
rarlo; fue un golpe maravilloso."

Los cortes de censura resultan más llamativos, desde luego. Los hay por dos causas: morales y religiosas. Veamos los cortes debidos a la primera:

AKAL (TEXTO ORIGINAL)

PLANETA (TEXTO CORREGIDO)

(p.13) "Baldonio se los probó apoyándolos en las sienes por la raíz, pensando en su barragana favorita, y preguntó al bufón cómo le sentaban."

(p.9) "Baldonio dirigió una sibilina pregunta a su bufón."

Están hablando de los cuernos de un ciervo capturado por el obispo. Los cuernos harán su reaparición más adelante:

(p.33) "Pero estos cuernos de ciervo los había arrancado Finamor de las sienes del obispo, Baldonio los tuvo puestos alguna vez, acaso otras veces, acaso siempre."

(p.42).....

Los cortes por motivos religiosos son manifestaciones de mojigatería pseudo-católica. En uno se evita la ofensa al clero regular:

(p.20) "No hay santos, nunca los hubo... Son cosas de las viejas, de las monjas..."

(p.20)

El siguiente golpe de la censura cercena una de las referencias a la herejía medieval que está en la raíz del enfrentamiento de Baldonio con el Papado, y que Vicente Risco escoge como uno de los motores de acción de esta historia:

AKAL (TEXTO ORIGINAL)

PLANETA (TEXTO CORREGIDO)

(p.22) "A conseguir que Rosinda fuera Papisa... ¿Por qué no ha de haber una Papisa? Con Rosinda, Venus, la diosa del amor humano, se sentaría en la silla de San Pedro; al principio no lo sabría nadie: Rosinda no sería Papisa, Rosinda sería Papa. Siendo Papa Rosinda me coronaría Emperador."

(p.23) "...!Oh!..."

El resultado es un sinsentido, pues poco después Baldonio mencionará varias veces a la Papisa. La herejía de la mujer-Papa es pasada por alto, en cambio, cuando quien la explica es el mal encarnado en Plutón Barrabás (secuencia de la prédica en Santa Walafrida, n^oXXI). Lo que no toleró la mano del censor fue esa pormenorización del contenido herético, con la identificación entre Venus y la mujer Papisa, que rozaría antes sus ojos el insulto moral a la silla del Vaticano.

IV.3.2. Dos narraciones inéditas hasta 1981: Gamalandalfa y La verídica historia del prodigioso niño de dos cabezas de Promonta.-

- Gamalandalfa: Vuelta a la novela de ambiente gallego (161).

Estamos, de nuevo, ante la novela de un personaje. Esta vez el protagonista es una mujer, Generosa López Álvarez, conocida como "Gamalandalfa". El extravagante sobrenombre encaja perfectamente con el carácter prodigioso o anormal del personaje, del que se informa al lector en el momento mismo de iniciarse la novela (162).

La primera frase nos presenta a una mujer que los hados han determinado "espantosa":

"No se sabe qué fatal combinación de los cuerpos celestes, qué mezcla de sangres, qué influencias malsanas pudieran haber determinado el nacimiento de esta mujer espantosa" (p.171).

Este adjetivo, colocado intencionadamente al final, resulta sin duda cómico. Seguidamente se atenuará su significado negativo aclarándose que físicamente la mujer no desmerecía para nada. Los rasgos físicos se enumeran dibujando un estereotipo de belleza femenina en claro contraste con su horroroso "interior". La explicación de tal contraste se busca en la sabiduría popular, y no tarda en aparecer el diablo:

"Se dice que el diablo cobra siempre el uno por siete, o el uno por nueve" (p.171).

Se concluye, finalmente, que su madre debió de ser maleficiada de algún modo. Pero todavía no se nos dice por qué Gamalandalfa era espantosa. Ni se nos dirá antes de dar cuanta de quiénes eran sus padres, indagando en el origen de su mal:

"Ella era hija ilegítima del señor Gervasio y de la señora Andrea" (p.172).

Es tanta la atención que el narrador presta a la descripción minuciosa de sus oficios, que ya vamos vislumbrando en qué consiste la "mala fada" de Gamalandalfa. Los padres, el señor Gervasio y la señora Andrea, son hábiles matarifes, expertos en el oficio de matar cerdos y gallinas, respectivamente. No habría en esta ocupación, tan usual en la vida de la aldea, nada de extraordinario, a no ser por la conexión entre ella y el signo fatídico de la hija, criada además en ese ambiente (163). La niña asistía a la matanza del cerdo y colaboraba removiendo la sangre con

"su blanca mano, que salía enrojecida, vestida de crueldad y de saña, en la que nadie reparaba ni pensaba." (p.174)

El narrador sí repara en ello, porque trata de explicar los acontecimientos posteriores a partir de estos datos. Por ello habla de "víctima" cuando menciona los cerdos que mataba el señor Gervasio, o explica cómo la señora Andrea criaba gallinas para después "torturarlas" (desplumarlas), ponderando lo hábil que era "la degollación de inocentes" (164) .

Todavía estamos en los prolegómenos del relato propiamente dicho, porque el narrador se va a ocupar ahora del origen del apodo de Gamalandalfa: Fue un novio seminarista quien creó el nombre. "Esto es lo que se afirma por el país" (p.175), afirma el narrador tratando de ofrecer fuentes fidedignas -en este caso el relato de transmisión oral- , como los antiguos cuando hacían uso del "argumento de autoridad". En el mismo sentido aduce "una explicación muy plausible" (p.175) dada por un erudito del lugar a tan extraño nombre. Por último da a conocer las deformaciones que la gente hizo con "aquel mote estrafalario" una vez puesto en circulación: Gardolfa, Garandalfa, Gamarandaila,...

El narrador abandona este tono profesional con el que se ha referido al origen del nombre, y, después de haberle prestado tanta atención, termina quitando importancia al asunto:

"El nombre, en este caso, no hace a la cosa y no tiene nada que ver con esta historia" (p.175).

Luego se contradirá de tal afirmación: Cuando la protagonista tome conciencia del valor de aquel nombre y crea firmemente en que le ha de traer buena suerte, tal apodo se convertirá en el motor de su primera hazaña sangrienta (165). La ambición es el principal rasgo de su carácter. En el momento mismo de su boda con el comerciante Trandeiras se da cuenta de que merece mucho más que la nueva vida que le ofrece su marido. No sólo por su hermoso cuerpo

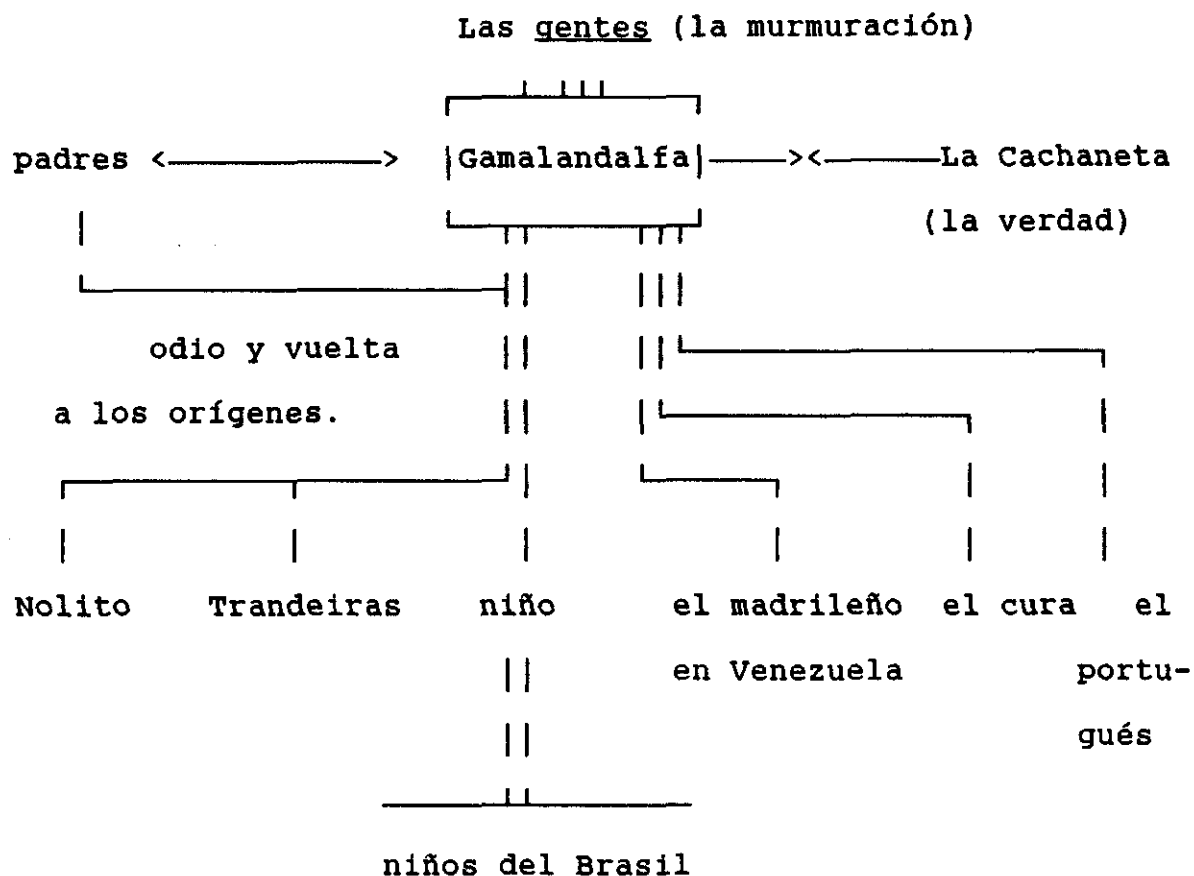
"Además, y puede que principalmente, por su nombre, que no había otro igual en la villa (...) Aquel nombre debiera haberle traído otra suerte." (p.180).

El narrador insistirá, con no poco de cruel ironía, en el contraste entre la personalidad debida al nombre y la tarea que le espera una vez casada:

"Gamalandalfa, con su nombre de diosa griega, se vio obligada a estar en la tienda" (p.181).

Pero dejemos al narrador para más adelante, y prestemos más atención a Gamalandalfa. Su carácter queda muy bien reflejado en el comportamiento: normalmente mansa y dulce, incluso en los momentos en que decía las cosas más terribles; no lloraba nunca, pero sí tenía de vez en cuando arranques de furia durante los cuales gritaba y pateaba "como un caballo".

Gamalandalfa, como eje de la acción novelesca, actúa y se define en relación con otros personajes, siempre sometidos a su atracción. Quizá este simple esquema contribuya a hacer más claras estas relaciones:



Los padres son su origen biológico: siempre están ahí, sosteniéndola, como un animal sostiene a su prole, sin saber por qué. Gamalandalfa les odia y les desprecia, pero regresará con ellos al final de su aventura americana, y los padres lo aceptarán, como aceptaron su desprecio inicial.

Gamalandalfa está normalmente ensimismada en las relaciones con su víctimas. Todos los demás serán meros circunstantes, hasta que las cosas se tuerzan. Entonces, sobre ella caerá la enorme presión de las gentes del pueblo, con su corriente de murmuración. Gamalandalfa descubre a última hora que si las cosas le salen mal, es por culpa de La Cachaneta, un personaje insidioso que se empeña en ir tras ella, acosándola, vigilándola y recordándole que es la única en conocer su verdad. La importancia de este personaje crece a medida que Gamalandalfa va calibrando la influencia negativa que

ejerce sobre ella. Por eso La Cachaneta será su última y definitiva víctima.

Los personajes-víctimas son descritos en la novela a través de los ojos de la protagonista, y desde el instante en que ésta se fija en ellos, el narrador ya los presenta como futuras víctimas.

El Nolito es el mancebo de la tienda de Trandeiras. Se dice de él que "su sonrisa era un amanecer" (166). Se le describe, primero vestido como hortera de tienda, y luego endomingado, con una graciosa enumeración que caricaturiza el tipo de "pisaverde" provinciano de la época. Pero el enfoque de Gamalandalfa va a ser definitivo para el dibujo que hace de él el narrador. Aquí encontramos el anuncio de su terrible fin, con el leit-motiv de la "degollación de los inocentes".

"El chico era un buenazo, un infeliz, un alegre e inocente como los pollitos que degollaba la señora Andrea, muy guapito, blanco también como un pollito recién desplumado, con aquellos ojos de pestañas oscuras y largas, con aquella boca fresca y rosa, casi siempre abierta, mostrando una dentadura de cielo.

Claro, el contraste..." (p.182).

El Nolito será su primera víctima, y la más preciada. Gamalandalfa le chupa la vida como si bebiera la sangre, hasta que la muerte se lo lleva, encarnando así la figura mitológica de la arpía, o bien la vampiresa o "meiga chuchona" del folklore.

Como este primer amante, será el último: el bello portugués. El paralelismo entre uno y otro, abriendo y cerrando la serie, se hace patente en el hecho de que, aunque van a la muerte por causa de Gamalandalfa, ninguno de los dos es asesinado violentamente por ella, como les ocurre a los otros.

A Gamalandalfa, como "meiga chuchona", la nueva sangre le hace recuerear parte de su juventud perdida:

"Gamalandalfa revivió, entonces, como no podía esperarse: su piel volvía a estar tersa y blanca,..." (p.222).

Finalmente irá a presenciar la ejecución del portugués, condenado él solo por la muerte que ambos causaron. Entonces, Gamalandalfa, que ha asumido enteramente su mala fada, irá a experimentar el goce supremo de ver fluir la sangre de su víctima.

Los hombres que ella asesina son dos maridos de conveniencia, y el cura que fue antiguo novio suyo. A éste último lo mata sin haberlo tenido cerca, y por motivos de dinero. Pero es una muerte necesaria para conducir al portugués al sacrificio. Y también, piensa el lector, para dar su merecido a quien, bautizándola con ese nombre de diosa sangrienta, marcó su destino de tal modo.

Las descripciones de los maridos son más crueles, por supuesto, que las de los amantes, y de nuevo caracterizan a los personajes como víctimas en ciernes. Ya el narrador se muestra implacable con el primero:

"Se enamoró de ella un jamonero de unos sesenta años, de buen volumen corporal y económico, y la pretendió en casamiento." (p.176) (167).

El estilo indirecto libre nos permite conocer la opinión de Gamalandalfa, que no puede dejar de comparar al Trandeiras con el seminarista que fue su novio, como no podrá dejar de lamentarse con el contraste cuando conozca al Nolito:

"El Trandeiras era una calamidad, con aquel corpachón, más ancho que alto, que hundía los colchones, sudaba un sudor aceitoso y olía a pimienta picante, un olor que hacía estornudar y picar los ojos. Su piel era dura y áspera como la de las empuñas de las chancas. De noche roncaba como el trombón de la música de la villa y emitía otros ruidos que recordaban el folión de las fiestas." (p.179).

La descripción está hecha desde los ojos de Gamalandalfa. Por eso nos habla del olor, los ruidos y el contacto del Trandeiras en la cama. Las comparaciones están basadas en elementos de la vida de la aldea. Con ellas se ahonda en la cosificación del "corpachón" del sujeto.

Los mismos defectos repugnantes del marido, pero acrecentados, son los que harán que Gamalandalfa con el tiempo determine enviarle al otro mundo: La enumeración siguiente expresa muy bien el hartazgo de Gamalandalfa. La última frase cierra con un toque de enorme comicidad la serie paralelística de esta descripción:

"El Trandeiras estaba más fachoso que nunca, más feo que nunca, más pesado que nunca, más bruto que nunca, sudaba más que nunca, se lavaba menos que nunca, olía peor que nunca, roncaba más que nunca, su piel rascaba más que nunca, y viajaba menos que nunca." (p.199).

Suerte parecida correrá el segundo marido. Llegan a la villa los retratos de la boda de Gamalandalfa con dicho sujeto, allá en Venezuela, y una de las viejas presentes exclama:

"-Pero es tan gordo, que parece un cerdo cebado." (p.206).

El narrador no escatima crueldad al describirla a ella con un ramo de flores entre los brazos "que lo llevaba como si llevase un niño" (p.206), después de que algunas páginas atrás ella se deshiciera del niño adoptado dándoselo de comer a los cerdos.

Las mismas viejas cotillas que curiosearon los retratos de boda, oirán tiempo después a un viajero llegado de las Américas el relato del asesinato del segundo marido:

"Apareció colgado por los pies, en el gancho de la lámpara, como un cerdo... El era muy gordo; en las fotografías parecía talmente un cerdo, fuera el alma, a fe... Debajo pusieron la bacenilla llena de sangre para que no gotease en el suelo." (p.215).

En cuanto a los niños asesinados, ya hemos visto cómo el primero, comprado por Gamalandalfa para hacérselo pasar como hijo legítimo al Trandeiras, es arrojado a los cerdos cuando ya no le sirve para nada. Los otros, niños innominados de la selva amazónica, serán degollados como pollitos por Gamalandalfa para proporcionar el sustento a una tribu de caníbales -de nuevo, el leit-motiv, ahora realizado-. El viajero cuenta cómo los tenía colgados en su choza igual que la señora Andrea tiene enganchados los pollos en su tienda de la plaza (168).

Por último, la Cachaneta, la que parece provocar su propia muerte con el implacable acoso de Gamalandalfa, tiene un rasgo físico ante el cual los demás quedan apagados: sus ojos negros, que se clavan agudamente en los que la miran. Esos ojos que no dejan descansar a Gamalandalfa reaparecerán cada vez que interviene el personaje. Así son descritos la primera vez que se encuentran:

"(...) eran pequeños, negros y brillantes como cabezas de alfileres, ojos de mando, con una fuerza tremenda. Gamalandalfa, cuando la miró, sintió como una especie de descarga eléctrica que le recorrió todo el cuerpo." (p.192).

La Cachaneta es echadora de cartas. Por eso conoce el intríngulis de la historia de Gamalandalfa. A pesar de ser bruja, trata de acogerse al seno de la Iglesia y ganar para su nueva causa a la protagonista, cada vez más hundida en la sangre de sus víctimas. Pero Gamalandalfa sabe que la razón de la persecución a que se ve sometida no es ésta. Sospecha algo más: la Cachaneta debe de tener motivos "más secretos y crueles" que los de divertirse y tener de qué hablar, para insistir tanto en su confesión. Quizás el origen de su mala fada esté en la propia Cachaneta, sin contar con que después de una de aquellas conversaciones sostenidas con ella,

en las que ambas dicen lo contrario de lo que piensan, suele ocurrir una desgracia.

Lo cierto es que Gamalandalfa llega a sentir un odio tremendo hacia ese personaje. Ese odio se hace extensivo a todo el género humano. Así se produce el estallido final, su confesión pública y la autoinmolación de Gamalandalfa a través de la locura.

El análisis del personaje nos abre el camino al que es el tema fundamental de la novela: la "mala fada" de Gamalandalfa y la progresión de ésta hacia la locura.

Es interesante seguir en la novela la actitud de Gamalandalfa con respecto a su mala fada: cómo va tomando conciencia de ella y asumiéndola hasta convivir con esa propensión fatal al crimen, no sin dejar de hacerse preguntas acerca de su origen.

Antes de conocerla, Gamalandalfa imagina escenas sangrientas. Es el narrador quien lo transmite, porque todavía ella no se ha parado a meditar:

"De noche, los nervios no la dejaban dormir, no soñaba, pero imaginaba escenas de matanza de cerdos y de gallinas, en que los cerdos se volvían hombres y los pollos niños pequeños. Volvía a ver sus manos tintas de sangre, aquella sangre que se las había conservado tan finas y tan blancas." (p.183).

Gamalandalfa sabe el diagnóstico por boca de la Cachaneta, a quien acude para conocer su futuro mediante las cartas, cuando su primera víctima ya está bajo tierra. La bruja le advierte que ha de ponerse a bien con Dios, porque tiene pacto con la muerte:

"-Es que el pacto con el demonio, tú misma lo puedes romper y librarte de él, pero del pacto con la muerte sólo te puede librar Dios." (p.194).

Como Gamalandalfa desconfía de la Cachaneta, no llega a aceptar del todo la revelación. Pero lo cierto es que siente una extraña seguridad en todos sus actos:

"(...) porque era indudable que le ayudaba alguien, fuese la Muerte, fuese el Diablo, y aún puede que fuesen los dos, porque el Diablo y la Muerte debían ser hermanos, ya que ni uno ni otro eran cosa buena." (p.196).

Con todo, prefiere vivir sin pensar en ello.

Su viaje a América señalará el fin de esta primera inconsciencia. Regresará de allí sola y pobre, y el reencuentro con la verdad se producirá del modo siguiente:

En el pueblo se terminan enterando por un forastero de sus horrorosos crímenes en la selva americana, después de haber dado muerte a su segundo marido. La Cachaneta trata de sonsacar la verdad a la protagonista con palabras suaves, y sólo cuando Gamalandalfa le menciona sus sesiones cartománticas, ahora abandonadas por recomendación eclesiástica, la Cachaneta, airada, le recuerda su mala fada:

"¿Lo ves, lo ves como la Muerte anda contigo, como se la llevas a los tuyos, como si los matases tú? (...) Gamalandalfa quedó convencida de que la Cachaneta lo sabía todo y se llenó de terror." (p.221)

Gamalandalfa sólo empieza a reflexionar seriamente sobre su horrible inclinación tras la sesión de cartas que la Cachaneta, haciendo una excepción en su abstinencia, le concede al portugués. Gamalandalfa piensa entonces en humillarse suplicándole el perdón a la bruja, pero no lo hace, porque se da cuenta de que no hay nadie que pueda remediar su mala fada.

"Yo tengo, sin duda, una fada, la fada de la muerte; yo soy una loba, pero sin la forma de la loba, pero ella no me la puede quitar." (p.225).

A partir de este momento dará vueltas a la naturaleza y el origen de su mala fada: a la atracción que sobre ella ejerce la visión de la sangre (p.231), a la posibilidad de que hubiera sido la misma Cachaneta la que echara la maldición (p.231, p.243), y no la madre y las hermanas del Nolito, como ya creyó en otra ocasión,... Incluso analiza los síntomas que preceden a una acto sangriento de los suyos. Siente lo que ella llama una "onda" que le invade por dentro la cabeza:

"Le andaba aquello por la cabeza. A veces parecía que estaba calmada, pero cuando menos lo pensaba, lo sentía, primero en lo alto de la frente, como un puño cerrado allí metido, y después más abajo, entre las cejas, casi como un dolor, (...)" (p.232).

Todas estas reflexiones terminan en una conclusión que está muy clara para Gamalandalfa: tenía que aceptar irremediablemente su fada:

"Ella bien quisiera que fuese de otro modo, pero era así, y así tenía que ser. Era la fada y adiós." (p.232).

Esa fada, además, la mantenía en la seguridad de que nada podía pasarle: "Al que tiene una fada, no se le puede matar." (p.232)

La "onda" se presentará en varias ocasiones desde que es mencionada la novela: cuando Gamalandalfa asiste al fusilamiento del portugués y siente el estremecimiento que le produce la visión de la sangre:

"(...) pero ahora pesaba más el puño que le aplastaba los sesos debajo del frontal." (p.235)

Tras un corto alivio, reaparece en la última visita que le hace La Cachaneta para recomendarle que ponga su alma a salvo, aunque sale de su cama maldiciéndola:

"El puño cerrado de plomo volvió a pesarle en los sesos, con un dolor sordo." (p.242).

La onda no la abandonará ya. Al contrario, irá creciendo a medida que piense en la Cachaneta. El punto final lo pondrá la visión de la sangre de un conejo que su padre le da para desollar, mientras su madre le recuerda la necesidad de ir al confesor, tal y como aconseja otra vez la Cachaneta:

"Comenzaba a cegarse. Del puño cerrado que le pesaba en la frente comenzó a bajar algo que tendía a fijarse entre las cejas." (p.245).

La Cachaneta, al verla venir con el cuchillo, le conocerá "en la frente la señal de la fatalidad", como una exteriorización de ese puño de plomo. Y así sabrá que ha llegado su última hora.

En su espectacular confesión pública, Gamalandalfa, después de enumerar todas sus víctimas, dice de sí misma:

"¡Yo soy la loba, la mal casada, la meiga chuchona, la condenada, la mala bruja, la descarada, la deshonorada, la sinvergüenza, la mujer sin ley, la maldita!" (p.250).

La mala fada de Gamalandalfa se relaciona con temas que han conocido un largo tratamiento literario en la tradición oral: el tema de la malcasada, la infidelidad de la esposa en ausencia del marido, el debilitamiento producido por la pasión amorosa,... Algunos de estos temas están relacionados con tradiciones populares que se remontan a la fase más primitiva de las manifestaciones religiosas del hombre y que han aflorado a nuestra literatura desde la Edad Media hasta hoy. Tal es el caso del valor simbólico atribuido a la sangre (169), que se convierte en un componente

esencial en la mala fada de la protagonista. Criada en contacto con este elemento, condicionante de la belleza de su piel, Gamalandalfa no podrá resistir en adelante la llamada de la sangre. Porque en la sangre se encierra el germen de la vida ("Con la sangre, va la vida, la vida va donde va la sangre" -p.232-). Gamalandalfa necesita verla para revivir, como aquellas diosas salvajes que exigían sacrificios sangrientos como ofrenda en sus altares, tal como había oído contar en América.

Otro elemento tradicional es la personificación de la muerte, presente en la novela antes de que Gamalandalfa sepa que tiene pacto con ella: el Nolito habla de la muerte que viene a buscarle como en aquellos relatos tradicionales a los cuales el hombre rústico se ha acostumbrado con naturalidad:

"Me muero, Gamalandalfa (...); oigo venir la muerte por el pasillo, pasito a pasito, como los pasos de una gallina, y viene por mí... Ya casi está llegando, ya casi está detrás de la puerta." (p.186) (170)

La Cachaneta informará poco después a Gamalandalfa de que tiene pacto con la muerte. Más tarde, Gamalandalfa pintará a la muerte como a una vieja que se echa la carga al zurrón, repitiendo una imagen transmitida por la literatura tradicional (171):

"¡ Otro que se va ! La muerte excusa de tener queja de mí... Se los regalo todos, todos los echo en el zurrón para que se los lleve para su reino... Allá va ella, con el saco lleno, camino del otro mundo: uno, dos, tres, cuatro, cinco y los otros, los otros que no se cuentan... ¡Es bien ansiosa! Es vieja, es muy vieja; nació en el principio del mundo, y pasan los años y los años, ¡quién los puede contar! Y siempre igual, siempre quiere más, no se cansa nunca. Siempre regando de sangre la tierra, siempre llenándola de podredumbre..." (p.234)

Pactos con la muerte o el diablo, el mal agüero, la prohibición de escupir en el fuego, la figura del "Meco", son otras tantas

apariciones de la superstición o el folklore, con más o menos relevancia en la novela.

El conjunto de tales tradiciones supersticiosas entran en el dominio de la brujería, que en la novela tiene, como ya hemos visto un papel decisivo. La Cachaneta, oponente de la protagonista, se erige en analizadora y controladora de su mala fada, porque tiene poderes mágicos quizá debidos, en este caso sí, a un pacto con el demonio. Esta bruja adivina a través de las cartas, procedimiento que a Vicente Risco siempre le atrajo de un modo especial, hasta el punto de interesarse y llegar a conocer los secretos de esta técnica. Sus conocimientos quedan bien reflejados en la narración de la sesión de cartomancia de la Cachaneta.

El misterioso lenguaje con resonancias de feria, contrastando con el tono casi científico del narrador, da al pasaje un carácter muy especial:

"Fue echando las cartas en la camilla, en filas de cinco, en bustrophedon, las primeras de izquierda a derecha, las segundas de derecha a izquierda, las terceras de izquierda a derecha, y así del mismo modo toda la baraja, hasta quedar las cartas dispuestas en cinco columnas, de arriba abajo... (...)

- 'A orillas de aguas, mesa con alegría, dineros grandes sin picardía, parientes que no son tuyos con pelea, y barullos, con lágrimas y duda, para una mujer viuda, cartas en camino (...)' " (pp.192-193).

La brujería choca con la religión frontalmente en la novela, pero terminan acomodándose la una con la otra: los contrarios se tocan. Por eso la Cachaneta, que ha dejado de echar las cartas porque es tiempo de Precepto, y la misión católica que ha pasado por el pueblo se lo ha ordenado, se convierte en la lanza de la Iglesia que va detrás de Gamalandalfa. También antes de dejar las prácticas cartománticas se esforzaba en ser obdiente con la ley de Dios, o al menos, en quitar hierro a su extraña profesión: si la

hermana del cura es clienta suya, lo de las cartas no puede ser malo:

"-Y eso, ¿no es pecado?

-¡No mujer, no! ¿Y luego no viene también la hermana de Don Evaristo?" (p.191).

Gamalandalfa pertenece más a este mundo de la brujería, por causa de su especial inclinación, y siente horror a las cosas de la Iglesia. Aún así, ronda por fuera el ámbito de su influencia: el novio seminarista vuelve a su memoria cuando necesita mantenerse y le escribe solicitándole trabajo. Por otro lado, cumple Gamalandalfa con las ceremonias religiosas que imponen el ritmo social de la comunidad en la que vive, como cualquier otra persona. Pero rehuye las insinuaciones sobre su salvación, y no pisa lugar sagrado porque le produce repulsión. Se lo echará en cara su madre ya casi al final:

"¿Cómo le ha de parecer bien a nadie que vivas como los moros, en pecado mortal?" (p.246).

La más interesante derivación del tema de la "mala fada" es cómo sirve para poner en evidencia en la novela el encontronazo, silencioso, pero no por ello menos estremecedor, entre la pacífica vida cotidiana y el horror del prodigio. Lo prodigioso convive con lo cotidiano mal que bien hasta que estalla la contradicción absoluta entre ambos mundos: Hay una secuencia en la que se desenvuelve este roce de un modo artísticamente esclarecedor. Gamalandalfa está a punto de cometer su último acto violento, pero trata de dominar el destino agarrándose como a un clavo ardiendo a la realidad más inmediata. La secuencia pinta la calma anormal que precede a la catástrofe:

"Era la vida tranquila de todos los días, sencilla, elemental, sin complicaciones. Si la vida se redujera a eso, nunca pasaría nada, es evidente." (p.238).

Pero la vida que quiere asir no es eso siempre. Las víctimas se le ponen delante, como aquel hombre del coche de línea que trató de insinuársele, sin saber que ella podría convertirse en su verdugo. La vida tranquila se quiebra finalmente: La secuencia termina narrando cómo se trastoca esa armonía doméstica, en que Gamalandalfa quiso por un momento refugiarse, en pequeños pero fundamentalísimos detalles:

"Dejó que se derramara el caldo al hervir a cachón. Dejó que se pasara la comida de los cerdos. Olvidó pelar unas patatas para cocerlas con tocino." (p.242).

Como subtemas de importancia tenemos el de la murmuración, la prosperidad en el mundo moderno, la ley del olvido y el eterno retorno, y América como espacio fantástico y fuente de relatos orales.

La murmuración es un tema que conecta directamente con el horroroso destino de Gamalandalfa (172). Es, a juicio del novelista, un mal social que se desarrolla imperceptiblemente hasta cobrar características monstruosas de consecuencias insospechadas. A los personajes les preocupa enormemente que sus actos queden expuestos a la luz pública y que su honra quede en entredicho. Así, al Nolito la consunción de su vida le preocupa tanto como lo que el Trandeiras llegase a pensar de él si conociese el adulterio (sec. n^o XII). Gamalandalfa llega a tener la desfachatez de reconocer que no desea llevarle un confesor al moribundo porque su historia dejaría de ser un secreto ("No, ella sería mala, pero sinvergüenza no lo era" -p.186-). La murmuración se puede palpar desde que los familiares de la primera víctima le hacen el planto a voces que

traspasan las paredes. Queda echado el germen, aunque el fruto crecerá lentamente. Gamalandalfa escapa con rapidez a Venezuela, dejando a unos cuantos haciéndose cábalas sobre la desaparición del desafortunado niño. En su ausencia la murmuración se multiplica impulsada por la envidia que producen las noticias sobre su buena vida allá. Esa envidia

"(...) en unos y en otros, se manifestaba poco a poco, en forma irresistible, en rumores acerca de la vida y la muerte del Nolito de Arcove, de la muerte del Trandeiras (...) sin que nadie asegurase nada, ni nadie creyese nada, sino que todos se limitaban a decir que lo decían." (p.207)

Las habladurías se extienden, como se ve, siguiendo las leyes misteriosas de la transmisión oral. Forman parte de las necesidades de la colectividad: dotan de cohesión a la comunidad y actúan de revulsivo contra lo extraño o anormal, condenándolo a la marginación.

Al cabo resulta que las monstruosidades fabricadas con la murmuración no llegan a la altura de la horripilante realidad. El relato del viajero llegado de América resulta casi increíble a las viejas que lo oyen. Pero es aceptado tácitamente como prueba final para la condena de Gamalandalfa:

"Una atmósfera de sospecha, color de sangre, empezó a envolver a la Gamalandalfa.

Ella no sabía nada, no oía nada, no notaba nada, pero había algo impalpable, indeterminado, insensible, que la oprimía y le pesaba, no sabía como. Algo así como un silencio, un apartamiento, no sabía qué (...)" (p.219)

Finalmente la protagonista espeta la superioridad de lo real a los que se han aglomerado para oírla:

"¡Es verdad, es verdad! ¡Vosotros queríais que no fuese más que murmuración, pero es verdad" (p.248).

De la murmuración como instrumento de cohesión social pasamos directamente al segundo de los subtemas tratados en Gamalandalfa, que es la vida de la villa y el suburbio, dominada enteramente por el afán de progreso. Es tema que preocupó hondamente a Vicente Risco, como puede comprobarse a lo largo de toda su obra. La aplicación de este espejismo dieciochesco a la vida vulgar del siglo XX, le parece al autor el colmo de lo grotesco. Como tal, es fuente propicia para la caricatura tremendista que se persigue, entre otras cosas, en esta narración.

La prosperidad material que procuran los habitantes de esta villa sin nombre, que vio nacer a Gamalandalfa, se refleja en fogonazos humorísticos en algunos momentos de la obra (173). A veces parecen pasar inadvertidamente a los lectores, inmersos en la tensión narrativa general. Una detenida lectura fija el valor exacto de estos detalles en la novela. A partir de ellos reconstruimos el rompecabezas social que enmarca la historia de Gamalandalfa. Primero hay que tomar nota de algo importante, como es el hecho de que Gamalandalfa viviera desde niña en un lugar de desarraigo social:

"(...) y no vivían ni en una villa, ni en una aldea, sino en una especie de suburbio, que no era ni una cosa ni otra, más cerca de la villa que de la aldea, lo cual les permitía vivir a un tiempo en casa y fuera de casa."
(p.172) (174).

Por sus ensayos periodísticos sabemos las connotaciones que posee para Vicente Risco el suburbio, como foco de cultivo de malestar social.

Gamalandalfa y su familia no tienen raíces de ningún tipo. Pero han accedido al bienestar social, como se manifiesta en el hecho de que la protagonista pueda gastarse el dinero en ropa y cosméticos,

cuando baja a la capital en "auto de línea". Es la conquista del bienestar que han llevado a cabo los pobres del siglo XX.

Gamalandalfa se casa con un rico tendero, incorporándose de este modo al mejor estrato social de la villa (175). El jamonero es dueño de un fabuloso automóvil que despierta la admiración de sus convecinos (176):

"Cuando fueron a montar, todos los invitados rodearon el coche y empezaron a hacer comentarios sobre la marca, la calidad, las ventajas, y algunos defectos y comparaciones con el de Fulano y con el de Mengano." (p.179).

Gamalandalfa disfrutará en su matrimonio de una casa llena de todas las comodidades modernas. También aparece como síntoma de progreso material la casa de la bruja Cachaneta. Hasta la magia se ha disfrazado de confort, acabando con los antiguos tópicos. Como broche, véase la descripción de la dueña de la casa en su saloncito:

"Sobre la camilla colgaba una lámpara estilo modernista con bombillas y tulipas de cristal de color. La Cachaneta está vestida con una bata rosa con vueltas blancas." (p.190).

Los padres de Gamalandalfa mejoran económicamente con los envíos monetarios de su hija en Venezuela. El gran paso hacia la prosperidad lo dan cuando arreglan la casa y ponen una tienda "de todo" en un portal. Vicente Risco había comentado muchas veces en la prensa la deformación de la arquitectura gallega con la fachada de cemento y el balcón sureño, totalmente inapropiado para un clima como el de Galicia (177):

"Se veía prosperar al señor Gervasio y a la señora Andrea. Le dieron un alto a la casa, con dos balcones de esos de pila de fregadero; untaron la fachada de cemento, ampliaron la aira, criaron muchas gallinas." (p.207).

Pero lo que mejor da cuenta del progreso de la villa es el bar de Marcelino, lugar de parrafeos y habladurías, rincón al que el padre de Gamalandalfa acude a echar una partida diaria de dominó. A lo largo de la novela lo vemos transformar, como el maniquí de H.G. Wells en La máquina del tiempo:

"(...) la taberna de Marcelino, que ya tenía barra, cafetera exprés y mesas de mármol como los bares buenos, y de este modo la vida era cada vez mejor y más entretenida." (p.208).

Pasemos al subtema americano: América en la novela no sólo es el destino del emigrante, esa figura absolutamente habitual en la comunidad a la que pertenece Gamalandalfa. También, y de manera muy especial, es punto de referencia de las fantasías de los personajes que se mueven en la novela. Gamalandalfa es uno de los pocos que acceden a ese mundo conocido de oídas y mitificado por los que se quedan en casa. Su estancia allí da pie a múltiples relatos sobre la abundancia y riqueza de una tierra prometida. El viajero que cuenta cosas de aquellas tierras magnifica la realidad y la hace desear a los que la oyen. América es el paraíso; y la propia tierra, el purgatorio del que no es extraño que los más atrevidos quieran huir: "Aquí no hay más que caspicias", exclama uno de los personajes, apabullado por el relato de la buena fortuna que allí ha encontrado Gamalandalfa.

Entre relato y relato, América se convierte en el mundo hiperbólico donde suceden las cosas más increíbles (178). El viajero recién llegado con noticias de los crímenes de Gamalandalfa en aquel continente se entusiasma relatando enormidades jamás vistas ni oídas, hasta el extremo de que las viejas desconfiadas dudan de la veracidad de lo que están escuchando.

América, mundo de destino para muchos que abandonan la vida de la aldea, aparece por otro lado como agujero negro que succiona lo que no puede permanecer más tiempo en la sociedad establecida. Si Gamalandalfa huye a América es porque escapa de la miseria, la maledicencia y el crimen. Pero no cambia de alma quien muda de patria, como decía aquel insigne autor de El pícaro Guzmán de Alfarache, y el destino fatídico la recibirá en la otra orilla (179). Antes de esa huída, Gamalandalfa se ha deshecho del lastre que le suponía la madre natural del hijo endosado al Trandeiras, enviándola a ese otro mundo del que pocos vuelven.

América, por último, es el espacio del que, si se retorna, es porque se ha fracasado. No sólo Gamalandalfa regresa peor de lo que se ha ido, como aquellos emigrantes que volvían ennegrecidos de Castilla en el famoso poema de Rosalía de castro:

"Venía negra, venía avejentada, venía triste, venía con los ojos de susto, venía sola, venía pobre." (p.209).

Decíamos que no sólo ella volvía frustrada: antes, como premonición de la suerte que le tocará a ella, el Trandeiras ha realizado un viaje de varios meses en busca de una posible fortuna en herencia. Reparemos en que es un modo de deshacerse del personaje, a través de esa América succionadora de hombres. La decepción se conocerá a su regreso:

"El Trandeiras volvió de las Américas muy fastidiado. resultó que el medio hermano no tenía nada, y en lugar de coger algo, aún le tuvo que pagar algunas deudas." (p.197).

Se trata, pues, de un subtema que encierra el principal problema social de Galicia en todo tiempo: la emigración. Apenas había aparecido en la obra risquiana, a pesar de ser un tópico de la literatura gallega tratado desde numerosas ópticas. Rosalía puso

los cimientos y casi realizó el edificio definitivo. Alfonso Rodríguez Castelao será, en época de Vicente Risco, el gran artista y narrador de la emigración gallega. América, en suma, aparece siempre dentro del tema de la emigración, como espacio mítico ansiado en un principio y como la realidad frustrantes tras la experiencia.

El subtema del olvido y el eterno retorno es capital en los últimos años de Vicente Risco. Recordemos qué valor alcanza en su teoría nacionalista el significado de la Memoria, como pilar de la cultura gallega. Ahora, en la tercera etapa, la vejez y un pasado alejado violentamente, así como la cercanía de la muerte, le hacen prestar nueva atención al tema del olvido.

El olvido es el paso del tiempo devorador de todas las cosas. La lucha por la supervivencia es la memoria. Es una lucha ardua, sobre todo cuando el problema trasciende el plano de lo individual para situarse como cuestión social. Una sociedad entera destruye olvidando. Pero he aquí que todo vuelve para ponernos un día delante de los ojos lo que una vez existió. La repetición de las cosas, los hechos, los lugares, ... ya aparecía como tema en O Porco de pé y en La Puerta de Paia. En Gamalandalfa se presenta como un tema lírico que impregna de nostalgia y misericordia el hado sangriento de la protagonista. Aparte de esto, tendrá una función estructural en el relato que más tarde se explicará. Terminaremos con las palabras que inician el tema:

"Y así pasaron cuatro años más, tanto que muchos ya se olvidaran de ella, y sus mismos padres hablaban de ella como de una cosa de otro tiempo, remota en el pasado, una cosa perteneciente a la historia, cuyo recuerdo va perdiendo todo sentido emocional, de la que casi se habla por hablar, por curiosidad, sin sentimiento bueno ni malo, ni siquiera el de cualquier tiempo pasado fue mejor." (p.209).

Los dos últimos subtemas que han acaparado nuestra atención nos conducen al análisis del tiempo y el espacio en la novela Gamalandalfa.

En Cuanto a la localización espacial, aparece una Galicia que se recrea con el lenguaje de los personajes y el narrador, y con la alusión a costumbres (la matanza, la feria, las mallas, el planto, las partijas,...), objetos, casas, vestidos, etc. Se trata de una geografía basada en la realidad (180), cuyo centro es la villa en la que Gamalandalfa lleva a término sus primeras muertes. No olvidemos que la protagonista procede del arrabal o suburbio y que hasta su matrimonio con el jamonero no se incorpora a la vida social de la villa. Sus padres lo harán más tarde, estableciendo su colmado en un céntrico portal. La villa sin nombres donde se desarrolla la historia depende de la capital: todo en la novela nos hace pensar en una villa que quiere dejar atrás su rústica condición, a pesar de que no puede desprenderse de las costumbres más ancestrales y apegadas a lo rural, como es la feria y la matanza. Como entidad social, la villa se apoya en tres pilares o fuerzas vivas: Don Evencio, el juez; Don Evaristo, el cura; y Don Urbano, el médico. Los tres tendrán su turno de actuación alrededor de la historia de Gamalandalfa. Los tres representan la severidad y la cordura en los momentos más terribles para la comunidad. Esta se convierte, a medida que en ella tienen lugar los acontecimientos importantes, en un personaje auténtico.

La personificación del espacio novelesco es algo habitual en los relatos de Vicente Risco. En Gamalandalfa la villa gallega cobra vida cuando sus gentes se unen mediante la murmuración y hacen frente al monstruo que es Gamalandalfa. La murmuración ayuda, como

vimos, a dar cohesión a la comunidad, tanto como los sucesos que la afectan.

Más allá de este espacio real y concreto existe el espacio americano, fuente de múltiples fantasías, como hemos visto al tratar los temas de la novela.

Espacio y tiempo en Gamalandalfa se condicionan mutuamente, como demuestra el hecho de que el relato se desarrolle en tres tiempos y tenga como punto de referencia la "huída" a América, el espacio deseado, de la protagonista: Dejando aparte las primeras secuencias, que se ocupan del pasado de Gamalandalfa, hay un primer segmento temporal en la historia narrada. Este avanza linealmente hasta el momento en que Gamalandalfa queda viuda y se deshace de su primera víctima, el niño comprado. El relato no se interrumpe mientras Gamalandalfa se halla ausente en América, pero sí se condensa y aligera. Constituiría éste el segundo segmento. El tercer momento en la novela comprendería los sucesos que tienen lugar desde el regreso de Gamalandalfa a su tierra de origen, hasta su locura.

El espacio desde el que se enfoca la narración no ha variado en ninguno de estos tres momentos: América siempre está lejos y sólo la acerca el relato oral de los personajes. Pero la estancia en aquel lugar es decisiva para su protagonista: Gamalandalfa vuelve muy distinta. Tiene los nervios a flor de piel, ha sufrido experiencias y por primera vez piensa seriamente en su "mala fada". Gamalandalfa es otra, y sigue siendo la misma. Aquí cobra sentido, como comentará el narrador, el tema del eterno retorno.

En el siguiente gráfico se indican las secuencias que forman cada uno de los tres momentos de la historia:

1) Las seis primeras secuencias son el preámbulo del relato propiamente dicho de los "crímenes" de Gamaladalfa:

I	II	III	IV
_____	_____	_____	_____
Su "mala fada".	Los padres.	La niñez.	El nombre.
V	VI		
_____	_____		
Su bienestar económico. La pretende el Trandeiras.	Le rechaza en un principio.		

A partir de la secuencia VII empieza a manifestarse su "mala fada". La narración de la boda tiene un carácter muy distinto al de las secuencias de introducción. La historia se ha puesto en marcha: el narrador va presentando los hechos a medida que suceden, y no como algo alejado en el tiempo:

VII	VIII	IX	X
_____	_____	_____	_____
se celebra la boda.	se arrepiente pronto.	Su nueva casa.	el Nolito
XI	XII	XIII	
_____	_____	_____	
Despide de su casa a los padres como castigo.	El debilitamiento del mancebo en ausencia del Trandeiras.	Se acerca la muerte y se teme la murmuración.	

XIV	XV	XVI	XVII
Muere el Nolito. El planto.	Regresa el Trandeiras. G. piensa en un hijo.	Visita a la bruja Cachane- ta. Conoce su pacto con la muerte.	Se va a América el Trandeiras. Piensa en comprar un hijo.
XVIII	XIX	XX	XXI
Finge su embarazo. Consigue al niño.	Regresa el Tran- deiras y bauti- zan al niño.	Se harta del marido y decide matarlo.	Lo envenena.
XXII	XXIII		
Entierro. Herencia de miseria.	Echa el niño a los cerdos. Marcha a América. Deja la murmuración.		

Súbitamente se marcha a América. Sólo dos secuencias se refieren a esa estancia de siete años. Desde la villa se sabe de ella por relatos.

XXIV	XXV
Manda dinero y retratos de su nueva boda. Crecen las ha- bladurías.	Progreso económico de los padres. Se olvidan de "La Generosa".

La tercera parte está dominada por el terror que a Gamalandalfa le produce la murmuración. También domina el suspense hasta que los hechos se precipitan al final.

XXVI	XXVII	XXVIII	XXIX
Gamalandalfa vuelve y relata su historia.	Quiere rehacer su vida y busca trabajo.	Un forastero cuenta la verdadera historia de Gamalandalfa. Conocemos nuevos crímenes.	Crece los rumores. La Cachaneta y Gamalandalfa se enfrentan.
XXX	XXXI	XXXII	XXXIII
Llega el Portugués. Gamalandalfa revive. La Cachaneta echa las cartas.	Gamalandalfa tiene crisis nerviosas.	Planea matar a D. Eustaquio de Lamachousa para robarle.	Llega la noticia de la muerte del abad. Detienen al portugués. Los rumores apuntan a Gamalandalfa.
XXXIV	XXXV	XXXVI	XXXVII
Pena de muerte para el portugués. Gamalandalfa reflexiona sobre "la onda".	Todos interceden para salvar al portugués.	Gamalandalfa asiste al fusilamiento.	Regresa a la vida cotidiana y descansa. Suspense.
XXXVIII	XXXIX	XL	
Tranquilidad vida doméstica.	Visita de la Cachaneta.	Muerte de la Cachaneta y confesión pública en la locura.	

En cuanto al tiempo de la narración, hay que prestar ahora atención al rápido repaso del pasado de la protagonista y sus antecedentes (181) de las primeras secuencias: la historia se pondrá luego en marcha, con apenas indicaciones temporales, a no ser aquellas que enmarcan los crímenes de modo más detallado ("Un

día"..., "La ocasión se presentó aquel verano",... "...a los tres o cuatro días una peritonitis se lo llevó al otro mundo",...). El segundo momento supone casi un salto temporal hasta situarnos en la vuelta de Gamalandalfa. En este punto el relato se vuelve muy minucioso en lo que se refiere a localizaciones temporales. Especialmente cuando el portugués lleva a cabo el asesinato del sacerdote y es detenido. A partir de aquí (sec. nºXXVII) la localización temporal en esta última parte es muy pormenorizada. La explicación es que la narración ha tomado carácter de parte judicial. Sirven estos datos temporales al mismo tiempo para producir un efecto de "ritardando" musical que provoca el suspense narrativo hasta el apresuramiento y estallido últimos.

Finalmente, en lo que se refiere a localizaciones temporales con deixis exotextual, que nos interesen por su importancia en la novela, y porque pueden arrojar cierta luz sobre la fecha en que los hechos tienen lugar, contamos con la alusión al "tiempo del Precepto" y la terrible mención a una novedad que la Posguerra trajo al código penal, y que va a afectar al portugués, como indican estas palabras del narrador: "quedaba incurso en las disposiciones dictadas para la represión de atracos a mano armada. Le esperaba la pena de muerte" (p.230). Más adelante se añade que, como era costumbre en la época, las autoridades: alcalde, guardia civil y párroco del lugar, informaban en favor o en perjuicio del preso. El asunto termina pasando a la "jurisdicción militar", y los implicados son llamados a declarar ante el consejo de guerra.

El esquema de la novela que hemos presentado siguiendo sus tres momentos nos revela claramente su estructura. Puede observarse una organización de la novela muy similar a la de otras producciones

narrativas de Vicente Risco (sobre todo en O Porco de pé). Las secuencias se abren y cierran con frases cortas cuya función puede ser anafórica, catafórica, etc., según las necesidades narrativas en cada caso:

1) Hay secuencias en las que la frase de apertura inicia un nuevo episodio (VII, IX, XV, XVII, XIX, ...): "Volvieron a la villa y se instalaron en la casa del Trandeiras" (p.80). "El Trandeiras volvió de las Américas muy fastidiado." (p.197).

El inicio es total, pero no deja de haber un finísimo hilo que une estas secuencias a lo relatado anteriormente. En estos dos ejemplos citados, el verbo "volver" significa que retoma lo que se ha dejado más atrás. O bien, como en el segundo caso, se establece paralelismo semántico con una frase que ha finalizado la secuencia anterior.

2) Otras frases de apertura sirven de enlace narrativo entre dos o más secuencias. El ejemplo más claro lo constituyen el grupo de las primeras seis secuencias. Entre ellas no hay ningún tipo de interrupción. Otros ejemplos serían:

sec.XIX. "Cuando llegó don Manoliño de Arcave, el muchacho había muerto".

sec. XXXVIII. La apertura repite casi literalmente el cierre de la secuencia anterior, de modo que no hay corte en la narración: "Durmió con la tranquilidad del deber cumplido".

3) Tipo intermedio. En la mayoría de las secuencias hay aperturas con valor anafórico, sin que ello signifique que enlacen narrativamente con la anterior. Son anafóricas porque señalan hacia el cierre de la secuencia precedente, o algo que se ha dejado

planteado casi al final de ella. Ese cierre cobra entonces valor catafórico:

sec. XII. termina con la frase "pero Gamalandalfa no lo soltó".

sec. XIII. "Al fin (...) sentía la muerte llegar".

Se abre con esta frase que es, al mismo tiempo, resultativa con respecto al cierre de la anterior y catafórica con respecto a lo que sucederá en ésta -la muerte de la primera víctima-.

4) Las frases que finalizan las secuencias se relacionan, como acabamos de ver, con las aperturas siguientes, o ponen fin a lo anunciado antes. No hay cierres que no posean algún tipo de recurrencia narrativa:

- a) Con valor anafórico y recolectivo. Normalmente indicadora de final de episodio. Ejemplo: "Todos rieron mucho y fueron muy felices" (sec.XIX). "No había nada seguro" (sec.XXXIII).
- b) Con valor conclusivo y catafórico. Puede también poner fin a un episodio. Ejemplo: "Y entonces resolvió deshacerse del Trandeiras" (sec.XX).
- c) Con valor conclusivo y resultativo. Ejemplo: "resultó que la despacharon con seis mil quinientas pesetas" (sec.XXII).

Otros elementos de cohesión narrativa en la novela son ya conocidos en Vicente Risco:

Repeticiones temáticas, de las que surgen algunos leit-motifs, como el del rumor y el escándalo (secuencias XIII y XIV; y con mayor intensidad, convertido ya en motor de la acción, a partir de la secuencia XXIII). Otro sería la herencia (secuencias XV, XXII), como objeto de ambición y fuente de rencillas; América como deseo

contrapuesto a realidad; la degollación "de los inocentes"; la fascinación por la sangre; el "puño de plomo", etc.

Algunas reiteraciones se harán ciertamente abusivas. Ocurre en determinados momentos con la alusión a lo pollos degollados, o metafóricamente hablando, a la "degollación de los inocentes" (secuencias II,X,XXV,XXVIII,XXXI y LXIII). Otras reiteraciones se deben a apariciones o menciones de personajes, como el seminarista, el Nolito, las viejas murmuradoras de la última parte, o la propia Cachaneta.

Hay, por último, anuncios premonitorios en la novela que hacen aún más cerrada su estructura (como ocurría en La Puerta de Paja).

Tengamos siempre presente que el inicio de la novela con la presentación del personaje protagonista y la frase de impacto al lector, donde el asunto se da a conocer por entero es un elemento anafórico que se repite en la estructura narrativa de la novela risquiana, y que la dota ya desde sus inicios de una redondez y cohesión perfectas. El final de Gamalandalfa cierra esta novela redonda, en la que se atan los cabos que han pasado desapercibidos durante largo tiempo al lector:

-El seminarista que le dio nombre exótico resulta ser el abad de Lamachousa, don Eustaquio, al que el portugués da muerte.

-El portugués ha seguido a Gamalandalfa desde América. Es, ni más ni menos, el amante por el que asesinó a su marido en Venezuela.

Algunas técnicas aquí empleadas son también constantes en la narrativa de Vicente Risco: el humor, la teatralidad y el lirismo.

1) El humor es básico en Gamalandalfa, puesto que se trata de una novela paródica del subgénero conocido como "tremendismo".

También es un ingrediente que nunca falta en la obra de Vicente Risco. Teniendo eso en cuenta, se podrían desgajar del armazón de la parodia propiamente dicha, algunos elementos humorísticos que habrían existido sin ella:

a) Digresiones humorísticas que lleva a cabo el narrador. Con ellas se pone en solfa la admiración general por la ciencia. El anticientificismo en clave de humor es tema recurrente en Vicente Risco, como hemos podido ver en obras anteriores. Incluso el blando ataque puede repetirse, como esa alusión al "sistema decimal" que ya se hacía en el Ateneo de Oria de Os Europeos en Abrantes. En la novela que nos ocupa se puede ver en la primera secuencia.

b) Tono humorístico de ciertas expresiones utilizadas por el narrador, a veces tan familiares, que parecen haber sido tomadas de los mismos personajes -o contagiadas de ellos-: Cuando se cuenta la boda del Trandeiras con Gamalandalfa, se dice que "la boda fue de rumbo" y el banquete "fue bárbaro". Más tarde dirá sobre el origen del niño comprado, que "era producto de una malla". Hay, en fin, gran profusión de expresiones de este estilo por toda la novela: "echó una gran filípica", "Tuvieron la gran cuchipanda", etc.

c) Humor escatológico. Se presenta en alguna ocasión al margen de la intención paródica, aunque ella la haya propiciado. Por ejemplo, cuando se dan ciertos detalles, los más estremecedores, sobre el proceso de la matanza y desplume de aves. Aquí confluye lo escatológico con la curiosidad del etnólogo por la medicina popular:

"(...) Por fin, vaciaba a sus víctimas por debajo del obispillo, alabando siempre el espesor y cantidad de la enjundia, que, en muchos casos, se guardaba para unturas, cuando los niños tenían orejones." (p.173).

Veamos ahora qué elementos cómicos constituyen el armazón de la parodia o caricatura del tremendismo en Gamalandalfa. El resultado final es una novela que narra un suceso espantoso con una perspectiva deformante. Así pone en evidencia los rasgos más grotescos del tipo de literatura que se parodia:

-Preliminares. Ya en la pequeña introducción que nos ofrece el narrador-autor implícito, obtenemos de él un claro guión de complicidad. Nos predispone a no tomar del todo en serio lo que va a contar, a pesar de ser "verídico", puesto que nos recomienda acudir a los "cantares de ciego" para comprobarlo.

-El lenguaje. La parodia del neo-naturalismo se hace más elaborada con el empleo de la función "metalingüística" en la secuencia dedicada a la familia y vivienda de Gamalandalfa. Se indica su degradante condición diciendo que "su casa era más bien casucha", y que disponía de cuatro "espacios".

El lenguaje se pone al servicio del humor paródico en este mismo sentido cuando se habla de los padres. Se presentan los personajes y se comenta su oficio con un lenguaje que juega con el contraste entre los diferentes registros:

-Expresiones vulgares, como la referida al señor Gervasio: "era matón de cerdos". O la que habla de la señora Andrea, en tono jocoso y en términos muy similares a los empleados por Camilo José Cela: "La señora Andrea mataba muy bien". Fijémonos en que hasta la lengua común trata de encubrir eufemísticamente estas expresiones tan brutalmente directas.

-Expresiones cultas, de connotaciones religiosas y míticas. De este modo el oficio de los padres cobra una trascendencia insólita, que apunta hacia el sino de la hija. Al mismo tiempo se degrada aún

más ese oficio, porque la ironía del enfoque sagrado pone de relieve lo mísero de su condición:

"Sabido es que, en la Antigüedad, siempre una parte del animal sacrificado correspondía al sacerdote." (p.172).

Al señora Andrea "(...) era hábil en la degollación de los inocentes." (p.173).

Al pertenecer estas expresiones cultas al campo semántico del sacrificio religioso o del oficio del verdugo, se convierten en elementos anticipadores de lo que sucederá en la novela. Sirvan como ejemplos el que la señora Andrea "torturaba" a las gallinas, y el señor Gervasio comía "a base de los hígados, los bofes y otros menudos de sus víctimas." (sec.II).

Seguimos con la parodia de base lingüística al enfrentarnos con lo prodigioso del nombre propio de la protagonista. Llamada Generosa por sus padres, es rebautizada con un nombre mágico, que la eleva por encima de la vulgaridad reinante. Aunque la tribu antropófaga del Amazonas reincidirá en la magia de un nombre que no ha resultado arbitrario (me llamaban 'Gla', que quiere decir 'la degolladora' -p.249-), el pueblo tomará "aquel mote estrafalario" por su cuenta y lo deformará a su gusto: "Gardolfa, Garandalfa, Gamarandaila,...", como respuesta inconsciente a la grotesca vanidad de la Generosa.

Por último, se observa en la novela un exceso en el afán de reflejar el habla familiar de los personajes, de la que muchas veces hemos visto cómo se contagia el propio narrador. Si bien es verdad que en la novela tremendista rural al estilo de La familia de Pascual Duarte, los personajes acompañan sus terribles acciones de expresiones propias de su condición y ambiente, en Gamalandalfa ese reflejo directo del habla de los personajes llega a resultar

cómico como parte de la parodia. En la secuencia nº XXIV hay un gracioso documento: los comentarios de las viejas sobre el marido americano de Gamalandalfa.

Aquí encontramos algo de la técnica del esperpento: así como hablan los personajes (como fantoches), también son descritos de forma degradante mediante varios recursos entre los que predomina el de la "cosificación".

-El humor negro. Entramos de lleno en la utilización del más genuino humor de este tipo, precisamente a partir de las intervenciones habladas de los personajes. Los ejemplos más significativos no se apartan del tema del niño comprado por Gamalandalfa. Especialmente, cuando se narra su muerte con la perífrasis eufemística "el niño desapareció de la escena", y una enumeración de las suposiciones que se hizo la gente acerca de esa desaparición. Hay una gradación en esas hipótesis, desde lo más suave a lo más monstruoso. Las dos últimas se expresan de un modo brutalmente cómico, que evita caer en el folletín. La que finaliza la lista, la más valleinclanesca, será la que resulte ser cierta:

"Sobre aquella desaparición se hicieron diversas hipótesis: primera, que lo había llevado consigo, la Generosa, para Venezuela; segunda, que al fin lo había llevado la abuela, madre del Trandeiras, para la montaña; tercera, que el señor Gervasio y la señora Andrea, ya viejos y achacosos, lo habían dado a criar allá lejos(...) cuarta, que la Gamalandalfa lo había ahogado y lo había enterrado en la aira; quinta, que lo había tirado por un escusado de una casa de huéspedes, en Vigo, antes de embarcar; sexta, que se lo había echado a los cerdos, por eso los dos que tenían el señor Gervasio y la señora Andrea estaban tan buenos..." (p.205).

-Humor escatológico. La muerte de otra víctima, el Trandeiras, está narrada dentro de esta clave cómica, tan explotada por Vicente Risco: Gamalandalfa aprovecha una indigestión de su marido para

introducirle el veneno con unas irrigaciones recetadas por el médico. Las expresiones son brutalmente vulgares:

"(...) se dio un atracón de cerezas (...) tragándose las carabuñas (...). Tuvo un atasco terrible, que no había manera de que soltase nada (...) en el momento menos pensado, disparaba todo aquello y sanaba (...) Quedó desatascado, pero a los tres o cuatro días, una peritonitis se lo llevó al otro mundo". (pp.201-202).

2) Rasgos dramáticos.

Hay elementos teatrales en la novela que realzan el dramatismo de algunas escenas. Responden no sólo a la inclinación que Vicente Risco sentía por el espectáculo dramático -reflejada en sus narraciones- sino también a la tradición esperpéntica en que esta parodia se inscribe. En un rápido repaso por estas escenas vemos sobresalir el terrible planto con ocasión de la muerte del Nolito. Este planto pertenece a la más pura tradición gallega, y ha sido recogido repetidas veces por su literatura, con evidente aprovechamiento de sus efectos teatrales: no hará falta de nuevo recordar a Ramón del Valle Inclán.

Recibe también un tratamiento dramático el episodio del fusilamiento del amante portugués, enfocado desde la monstruosa perspectiva de la protagonista, que siente "en el cuerpo una loca impaciencia, y en el corazón una alegría rabiosa" (pp.234-235). La escena se presenta primero como un cuadro estático, con "una luz gris traslúcida" que crea un ambiente muy adecuado antes de la entrada del condenado a muerte. Cuando todo está preparado, la escena queda fija de nuevo:

"(...) la luz había aumentado. Se le veía bien, de pie delante del paredón, su bello cuerpo erguido, su bello rostro cetrino, el rizo gentil sobre la frente, los ojos tristes, la sonrisa que dejaba adivinar sus dientes blanquísimos..." (p.235).

La ejecución que se narra, en claro contraste con lo anterior, con una violenta sucesión de ruidos y gestos. Lo que antes permanecía inmóvil se quiebra, de pronto, en acelerado movimiento:

"Súbitamente, por sorpresa, órdenes, ruido de movimientos, la descarga, el cuerpo desplomado; sangre, sangre, allí estaba la sangre, la muerte limpia. Todo duró segundos."(p.235).

Aparte ya de algún diálogo de carácter dramático, en el que tras las frases vacías -cargadas de "función fática"- se oculta una enorme tensión: los de la Cachaneta con Gamalandalfa suelen suceder de esta manera; y aparte de alguno de los monólogos de la protagonista previos a su último crimen, no podemos dejar de mencionar como la escena más teatral de todas, aquella en que tiene lugar la confesión de la "asesina". Toda la espectacularidad que contiene este parlamento hacia el público allí reunido nos revela a una Gamalandalfa convertida en aquellas heroínas del teatro clásico que se desmelenaban en escena gritando su rebeldía. De hecho, el autor nos la presenta como una diosa enfurecida:

"Estaba realmente hermosa, desmelenada, encendida, remangada, despechugada... Si hubieran podido apreciarlo, hubieran reconocido a la diosa griega, una diosa trágica y terrible, poseída de furor sagrado." (p.248).

El monólogo que emprende está repleto de exclamaciones y repeticiones con función fática y apelativa. Interpela a los allí reunidos constantemente, dándoles diversas órdenes y, sobre todo, procurando provocarles ("-¡Qué hacéis ahí pasmados! (...) ¡Andar a buscar a Don Evaristo!"). Podemos seguir paso a paso sus gestos, de gran efecto teatral, en este monólogo gracias a las referencias deícticas que aparecen en todo momento.

Después del desahogo de la confesión, el personaje parece haberse embriagado con el recuerdo de tanta sangre y entra en un delirio lírico que hace más grandiosa esta escena. El último gesto pone un fin más emocionante si cabe a su monólogo:

"Lanzó el cuchillo, sin fuerza, a los pies de los asistentes, que retrocedieron, llenos de miedo. Uno se inclinó a recogerlo.

Entonces se acercaron, cautelosamente, dos guardias..." (p.251).

Todo lo grandioso se estrella en este final sórdido, donde nos encontramos, de nuevo, con el tremendismo.

También hay rasgos líricos en esta novela, aunque son de menor relevancia: si en la escena de la confesión hemos mencionado ese momento lírico-dramático, en que ve volar las almas de sus muertos:

"¿No las veis volar? ¡Allí van! ¡Cuántas! ¿Las podéis contar? ¿Ni siquiera las grandes? ¡Allí, junto a aquella nube! ¿No las veis?..." (p.250).

Tampoco podemos olvidar que el planto de la muerte del Nolito pertenece a un subgénero esencialmente lírico, aunque posea carácter dramático. A él añadimos el "pseudoplanto" que Gamalandalfa entona a su vez cuando ve morir la esperanza de una cuantiosa herencia, por culpa de la familia de su marido:

"Ella, Gamalandalfa, tendría que dejar aquella casa en que vivió (...), aquellos muebles (...), aquel cajón (...), aquellos rincones (...), aquel coche (...), aquella vajilla, aquellas mantas de cama, ¡ay, ay, ay!" (p.204).

Otros elementos líricos utilizados en la novela podemos hallarlos en la narración hiperbólica de lo americano, en clichés paródicos como las descripciones de los hermosos rasgos de algún

personaje, y, especialmente, en el intermedio sobre el olvido que el autor hace cuando Gamalandalfa está ausente,...

El lirismo lo encontramos en proporción inversa a la comicidad. La primera parte está plagada de humor, frente a la segunda fase de la novela, cuando Gamalandalfa vuelve de América, en que la comicidad se va dejando atrás para abrir paso a la reflexión sobre la "fada", el terror y la melancolía.

La novedad que trae Gamalandalfa a la producción novelística de Vicente Risco proviene del hecho de que su intención fuera parodiar la novela "tremendista", creada pocos años antes por Camilo José Cela. Es una parodia bastante amable, porque en ella se manifiesta su admiración hacia el joven novelista: Hay imitaciones del estilo de Cela en Gamalandalfa, que quedan fuera de la parodia. Surgen en ocasiones como la que ofrecemos a continuación (se trata de una frase ya citada), en que se presenta el personaje de forma degradante, afectando esa degradación al resto de los personajes, y al ambiente general en que transcurre la historia:

"Se enamoró de ella un jamonero de unos sesenta años, de buen volumen corporal y económico, y la pretendió en casamiento" (p.176).

La sordidez que este tipo de frases quieren transmitir queda distorsionada ("literaturizada") mediante la deformación grotesca. Es la misma técnica del esperpento, con que el estilo de Camilo José Cela conecta.

Veamos otro ejemplo en que Vicente Risco, mediante el estilo indirecto libre, extrae el pobre pensamiento de Gamalandalfa. Encontramos cierta semejanza con algún momento de La Colmena:

"Ella era más bien reseca y como si fuera machorra: no tenía gran ansia por los hombres. Podía pasar muy bien sin marido. Lo del estudiante de cura fue un enredo para

pasar el tiempo y nada más... Y al mismo tiempo le había valido aquel nombre tan difícil y tan bonito como el de las mujeres que andan por el mundo.

Eso de andar por el mundo debe ser cosa muy buena, porque hay que ver cómo van vestidas. Pero a la Generosa no le había de gustar. Hay que estar acostumbrada." (p.178).

Expresiones como "Ella era más bien reseca y como si fuera machorra" o "Eso de andar por el mundo debe ser cosa muy buena" son de indudable factura celiana.

Para más adelante dejaremos la parodia del tremendismo, cuando haya que analizar su adscripción genérica.

Vicente Risco toma también del estilo de la novela tremendista el empleo de un tipo de lenguaje periodístico, el del "suceso", que a veces se compagina con el empleado en los partes de las declaraciones judiciales. Lo encontramos a partir de la secuencia nº XXXIII, en la que se narra cómo llega la noticia "de que el señor Abad de Lamachousa había sido muerto y robado" (p.228):

"El cadáver fue encontrado por la criada, al regresar, en el corredor que daba hacia el castro. Allí desayunaba el párroco, después de la misa, y quedaba después a hacer sus rezos, paseando atento al breviario. Quedaba siempre enteramente solo hasta media mañana (...)"

Este relato pormenorizado de lo que hipotéticamente habría sucedido tiene carácter de "suceso", subgénero periodístico que suele adolecer -y de ahí proviene su atractivo- de un lenguaje rayano en lo vulgar, pero con pretensiones cultas. El relato del suceso tiene como fuentes las declaraciones de las vecinas, razón por la que posee ese carácter de documento periodístico. Por otro lado es un relato cargado de imprecisión: todo en él se supone y es incierto...

Vicente Risco entrelaza en esta secuencia párrafos de este estilo con otros de carácter judicial: La murmuración ha llegado a un punto álgido, y empuja la investigación oficial. En la siguiente cita veremos cómo se transcribe la declaración de la presunta cómplice, llevada a los tribunales por el dedo acusador del pueblo:

"Todo el mundo señaló, inmediatamente, a la Gamalandalfa, que fue llamada al día siguiente a declarar.

Dijo que, en efecto, sostenía relaciones amorosas con el reo y que tenía pensado contraer matrimonio con él y embarcar en seguida para América, o por lo menos, si esto no era posible, ir a establecerse fuera de la villa: solamente esperaban obtener recursos para ello (...)" (p.229) (182).

Las expresiones subrayadas pertenecen al lenguaje empleado al tomar nota de las declaraciones. El personaje de Gamalandalfa se habría expresado de un modo muy distinto. Al final, los rumores de sospechas populares no pueden nada contra la protagonista, y la implacable marcha de la máquina judicial determina la muerte del acusado. De nuevo nos encontramos con el estilo del "suceso"; esta vez dentro de una tradición del relato criminal que añade detalles literarios a la simple realidad: hasta los jueces llegan a sentir simpatía por el portugués y hacen todo lo posible por librarle del castigo, sin conseguirlo:

"El oficial encargado de la defensa, que la había tomado con gran calor -porque también en la ciudad, incluso en el propio tribunal militar, por uno de esos fenómenos de unanimismo que a veces se producen sin saber por qué había despertado extraña simpatía el acusado-, se encontró sin fundamentos en que apoyarse y totalmente impedido para sacarlo adelante." (p.234).

Este estilo se mantendrá hasta el final del libro, pues se conecta la tensión del ajusticiamiento del portugués con la suerte final de Gamalandalfa, que llevará a cabo su última muerte. Por

esta razón la localización temporal en esta última parte es muy minuciosa. El punto final lo pone la confesión pública de Gamalandalfa, en que el autor vuelve a emplear el estilo de la declaración ante un tribunal. Se puede observar, por ejemplo, en cómo el personaje enumera sus víctimas indicando los nombres completos y su procedencia:

"(...) Gervasio González López, de diez meses, que aún no andaba(...) Y a mi segundo marido, Florencio Sánchez Bustos, natural de Madrid, allá en Caracas, que es la capital de Venezuela, lo maté por mis manos, (...)" (p.249).

Otra de las novedades estilísticas que presenta Gamalandalfa es la mínima presencia que en esta novela tiene la enumeración, si se compara con las obras anteriores. Los ejemplos de enumeración pueden contarse con los dedos de la mano. No aportan, por otro lado, ninguna novedad, a no ser la meramente artística. Tal es el caso de la enumeración de carácter lírico, dedicada a la vuelta de Gamalandalfa. Presenta dos fases: primero se enumeran una serie de construcciones negativas, que son contestadas o aclaradas con otra serie paralelística de afirmaciones. El choque rítmico entre ambas ayuda a crear el efecto de composición lírica:

"No volvió como un recuerdo, no volvió como una noticia grata o ingrata, no volvió como un envío de unos miles de pesetas, ni nada de eso; volvió ella misma, en cuerpo y pensamiento (...)

Venía negra, venía avejentada, venía triste, venía con ojos de susto, venía sola, venía pobre." (p.209).

Sin tradición de ningún tipo pasa a una enumeración de preguntas que, como en una canción tradicional o juego infantil, refleja la malsana curiosidad del pueblo que quiere saber de ella. El nombre de la protagonista encabeza las preguntas. Ella las va contestando con verdadero laconismo:

"-Gamalandalfa, ¿de dónde vienes?
-Del Brasil.
-Gamalandalfa, ¡qué delgada vienes! ¿Estás enferma?
-Estoy.
(...)
-Gamalandalfa ¿Cómo te fuiste?
-A pie y andando.
-Gamalandalfa, ¿no tenías con qué irte?
-Lo perdí todo." (p.209)

El resto de las enumeraciones responde a tipos ya conocidos en la prosa de Vicente Risco.

Tipos de escrito.-

En Gamalandalfa apenas hay elemento discursivo, a diferencia de otras narraciones de Vicente Risco. Predomina la narración pura, apoyada abundantemente en el diálogo y con las descripciones imprescindibles para lo esencial de la trama.

En lo que se refiere al diálogo, hemos visto ya cómo se utiliza con función dramática en los momentos de mayor tensión. Otras veces refleja usos y modos del habla del país gallego (183). Veremos un ejemplo dentro de unos momentos. Lo que no podemos dejar de lado es la importancia que el diálogo tiene con función esencialmente narrativa y como instrumento de creación del personaje en una novela de tipo neo-naturalista. El modelo que parodia da entonces sentido a la profusión del diálogo en Gamalandalfa:

"-¿Y luego, Generosa, qué tal estás? ¿Y el Secundino(...)?
-Todos bien al presente.
-¡Gracias a Dios!
-Sí, gracias a Dios.
-Y luego, ¿qué traes por aquí?
-Pues verás: vengo a hacerte una pregunta... Pagando lo que sea.
-Como si no quieres pagar.
-¡Quiero, quiero!
-¿Y luego, qué es lo que quieres que te diga?
-Pues verás, Elvira; es que, verás: llevo ya tres años casada, y aún no tuve hijo ninguno.
-Y lo quieres tener.
-Quiero. Y acaso me puedas decir cómo he de hacer."
(p.191).

El narrador.-

Oscila entre el tono científico que adopta en las pocas digresiones o exposiciones que lleva a cabo (secuencia I, por ejemplo), y el tono familiar, cachazudo a veces, como el de los personajes populares gallegos cuya voz se deja oír en los diálogos y en el estilo indirecto libre.

El narrador emplea tantos galleguismos como sus personajes. Pero se advierte un grado mayor de "galleguización" cuando éstos dialogan o piensan.

En algún momento quiere hacer cómplice suyo al lector a la hora de enjuiciar al personaje. Como cuando critica las vacilaciones de la protagonista ante la propuesta del matrimonio ventajoso, citando una frase hecha: "(...) de manera que todas eran ventajas; pero la mocedad de ahora, ya se sabe" (p.176). Lo mismo que ocurría en Q Porco de pé, el narrador da referencias sobre personas, lugares y ojetos de la historia como si se trataran de algo familiar para el lector: "Fue en la fonda de La Concha", "llevarle las admoniciones a Don Evaristo", "enseguida ya le empezaron con el pelargón", "Conjo es un paraíso",...

El narrador no se presenta como omnisciente del todo, al menos cuando se trata de poner al lector en antecedentes acerca del relato de la vida de Gamalandalfa. Aparte de que en alguna ocasión se contradice -como en lo relativo a la importancia del nombre de la protagonista para su historia- le gusta crear un ambiente de vaguedad e inconcreción sobre lo que afirma a tientas. Para ello acude a lo que "se dijo", "se oyó", etc.; es decir, a las fuentes orales, que las más de las veces también fallan (por ejemplo: "No se sabe... si eran los eidos" -sec.V-). Es tanta la importancia que se concede a la fuente oral que los relatos de este tipo ocupan

momentos culminantes de la novela. En estos momentos son los personajes los que se erigen en narradores, creándose un tipo de relato dentro del relato que la novela moderna, desde la cervantina, ha usado con profusión.

Las narraciones de los personajes empiezan a aparecer desde la secuencia nº XXIV. Estas narraciones están perfectamente encajadas en la trama principal, de modo que no forman cuerpos independientes. Siempre tienen una función de complemento de lo narrado. Vicente Risco reproduce de esta manera el estilo de la narración oral propia de la sociedad rural gallega y deja constancia de su vigencia.

Veamos cuáles son esas historias -las más importantes- narradas por los personajes:

A) Empieza contando un tal Fortunato cómo lo pasa Gamalandalfa en América ("regresó de allá el Fortunato, el hermano de Manuela Coca, y vino contando").

Este relato sirve de complemento oral a los retratos enviados desde América por Gamalandalfa. La narración de su buena vida en Caracas tiene el estilo de los chismes y cuentos populares: sencillo hasta lo pueril, con una ingenuidad llena de malicia (sec. XXIV).

B) Relato de Gamalandalfa. Es continuación del de Fortunato y justificación de su aspecto envejecido, a su vuelta a Galicia. Además, sirve de desahogo al personaje. El relato, que queda más o menos suspenso, se salpica con referencias a ella, personaje-narrador; a los oyentes (recordándoles las fotografías enviadas, por ejemplo), y a la moral, como era típico del relato oral ("Para que vean lo que son los vicios, que nunca llevan a nada bueno"). Es, finalmente, un cuento repleto de eufónicos y exóticos

nombres: Dámaso Freitas, Abilio Fuentes, el indio Sabelo, Puerto Cabello, Río Manapire, Caripe, Orinoco, San Rafael, Boa Vista do Río Branco, Río de Janeiro,... (sec. XXVI).

Este relato será repetido una y otra vez por la señora Andrea (sec. XXVIII). El narrador le da título: "los esplendores y los trabajos" de su hija en las Américas. No le agradaba hacerlo, pero pensaba que era obligado después de tener a todos asombrados con el relato de su buena fortuna:

"(...) y como además la historia era novelesca y poco común, gustaba también de contarla y de pasmar a la gente con un relato desgraciado, pero heroico." (p.214).

El placer de narrar lo sentirán también las mujeres al repetir el relato de la tertulia de la mercería.

C) El relato del forastero. Contradice el de Gamalandalfa, pero resulta más inverosímil que éste. Provocará una reacción de murmuración en cadena que llevará a Gamalandalfa a su ruina.

El viajero llega al éxtasis narrativo al llegar al punto en que Gamalandalfa se hace cocinera de los antropófagos. Se enreda con historias monstruosas sobre animales y otros objetos, como hizo en su cuento la propia Gamalandalfa, dejándose llevar ella también por la fascinación de lo americano.

D) Gamalandalfa cuenta a sus padres el fusilamiento del portugués. Vuelve atrás en el tiempo de la historia, y reconstruye lo que el narrador dejó de contar. Lo más destacado de esta narración es el pasmo de quienes la escuchan (Sec.nºXXXVII).

-Adscripción genérica de la novela Gamalandalfa.

Se trata de una novela fantástica ambientada en Galicia. En un

primer acercamiento, se relaciona con lo "real maravilloso" o "realismo mágico" (expresiones nacidas de la novela iberoamericana, a partir de Alejo Carpentier), tendencia ésta en la que se inscriben ciertas novelas gallegas de posguerra -Rafael Dieste, Alvaro Cunqueiro, Gonzalo Torrente Ballester,...- y coincidente por tanto con una corriente de la novela americana de raíz distinta y alejada, en tanto no se demuestre lo contrario, de la gallega.

Antonio Risco ha estudiado el elemento fantástico en Gamalandalfa (184), concluyendo que esta obra pertenece al grupo de literatura maravillosa que se ha venido a llamar como "lo fantástico puro". Basándose en las definiciones de Todorov, Barrenechea y Bessiére, Antonio Risco explica este tipo como "el elemento temático que emborrona las señales de su propio referente, con lo cual provoca la perplejidad, el escándalo, el horror o la risa."

En efecto, no se llega a saber a ciencia cierta en esta novela por qué Gamalandalfa tiene ese carácter horroroso. "Esta incertidumbre -dice Antonio Risco- con respecto a la interpretación del fenómeno singular, anormal, que recoge el relato (la obsesión criminal del sujeto protagonista) identifica el mismo como fantástico puro"(p.86).

Lo maravilloso en Gamalandalfa dignifica lo que pretendió ser una parodia de la novela tremendista (185). Vicente Risco condenaba el tremendismo como la reaparición del naturalismo decimonónico de larga y ya tranochada estela en el presente siglo. En repetidas ocasiones había expresado en la prensa su aborrecimiento de la literatura realista, especialmente la que reflejaba los aspectos más feos y sucios de la realidad. Clamaba él por una literatura exaltadora de la fantasía, coincidiendo en este deseo con Ramón

Gómez de la Serna y sus mensajes a los novelistas españoles de los años cincuenta.

A pesar de todo, esta parodia que es Gamalandalfa deja traslucir la atracción que en Vicente Risco produjo Camilo José Cela, a quien tradujo y admiró desde su primer libro (186).

Poco a poco hemos atendido a la elaboración de esa parodia tremendista a lo largo del estudio dedicado a esta novela. Añadimos ahora un momento clave de la narración en que nos encontramos una expresión condensada de esta parodia: el autor nos descubre la tramoya desnuda que sostiene el escenario brutal de la novela. Veamos cómo la señora Andrea, sentada en su tienda de la plaza, no es más que una infeliz, aunque por fuera parezca la horrorosa bruja del cuento de terror:

"Sentada en una sillita de paja, bajo los cuerpos de sus víctimas, la señora Andrea parecía una bruja endemoniada, devoradora de niños, que allí los tuviese colgados para sus yantares y sus cenas, cuando, en realidad, era una infeliz asesina de aves de corral. Allí estaba calcetando tranquilamente, sin remordimientos, ni por qué tenerlos, ya que no hacía más que los demás, siguiendo las leyes inescrutables de la vida." (p.208).

Indagando en los antecedentes de ese neo-naturalismo de posguerra, y remontándonos por encima de la novela decimonónica y el folletín, hallamos bastantes claves de Gamlandalfa en la novela picaresca española, germen de todo este desarrollo ulterior. Gamalandalfa no está narrada en primera persona, a modo de autobiografía del personaje, como ocurre en La familia de Pascual Duarte, o en la picaresca española, pero en ella la protagonista cuenta con unos padres sin honra -en el sentido moderno del término-, y con un oficio vergonzante, cercano al de verdugo y sobreviviendo en una "acomodada" miseria. Muy al caso viene ahora

figurarse en la imagen de la madre, la señora Andrea, arrastrando su caldereta bajo la saya, como una de aquellas figuras que pululan por ese mundo retratado por el género picaresco. Gamalandalfa conoce altos y bajos en su carrera: la fortuna le es favorable unas veces y adversa otras, y quizás por ello asistamos los lectores a su progresivo encanallamiento, que no todo viene dado por la herencia y el nacimiento. Además, aunque pueda parecer a algunos llevar las cosas demasiado lejos, Gamalandalfa pasa de amo a amo (marido o amante), una vez que sus padres la venden (el matrimonio por interés al que la empujan cuando es jovencita. Ella les hará pagar caro después). Hay, por fin, un propósito en cierto modo moralizante, que los personajes se encargan de expresar; y una concepción de la vida profundamente pesimista.

Ramón del Valle Inclán vuelve a estar presente de nuevo. Podemos comprobarlo otra vez en el distanciamiento con que se presenta la figura hiperbólica, desmesurada y guiñolesca de la protagonista Gamalandalfa, esa diosa trágica empujada por un destino fatal, que se distorsiona para adoptar la imagen cambiante de una "meiga chuchona", mujer fatal, criminal de baja estofa, y loca a fin de cuentas. Surge el motivo valleinclnesco de los diálogos y plantos de auténtica raíz trágico-rural gallega, y el Valle Inclán de lo atroz, como en el episodio de la muerte del hijo postizo devorado por los cerdos.

El carácter tetaral, guiñolesco, emparenta esta novela al mismo tiempo con la literatura de Castelao: Os vellos non deben de namorarse tiene un ambiente similar.

De igual modo hay muchas semejanzas con A esmorga, de Eduardo Blanco Amor, novela publicada en 1959:

El estilo de "declaración judicial" de Gamalandalfa, inspirado en La familia de Pascual Duarte, aparece en A esmorga, donde el protagonista relata su vida en una declaración al juez.

Es curioso como "o pensamento" de Cibrán, el protagonista creado por Blanco Amor, y "el puño de plomo" de Gamalandalfa parecen referirse a un mismo impulso criminal que en última instancia remite a aquella sensación de la que había hablado Albert Camus en El extranjero, o a la misma "náusea" de Jean Paul Sartre. Es innegable que todas estas creaciones participan del mismo ambiente espiritual y literario, enormemente influido por el psicoanálisis, para acabar convirtiéndolo en piedra de toque de la incertidumbre fantástica de una novela.

La novela de Eduardo Blanco Amor, por último, es también a su manera "tremendista". Pero no deja de haber en ella una presencia constante de lo real maravilloso: el ambiente extraño de la madrugada "auriense"; el grado de locura que la embriaguez ha hecho alcanzar a los protagonistas, y la propia constitución espiritual del narrador Cibrán,...

El anticientificismo en la novela La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta (187) .-

Esta última novela extensa de Vicente Risco se supone fue escrita hacia 1955 (188) y, como Gamalandalfa, nunca fue publicada en vida del autor. El manuscrito de la novela no sufrió una

revisión definitiva, como puede comporbarse por el número de erratas y despistes de la primera mano del autor. Vicente Risco no tuvo necesidad de arreglar su obra pues desconfió de que algún día pudiera ser llevada a la imprenta. Esto explicaría también sus fallos de estructura: de su análisis se desprende que la novela fue escrita en varios tiempos y recibió añadidos que llegan a hacerla en algún caso incongruente.

- Extracto argumental.

A Archibaldo Dorelle un día le sorprende al regresar a su trabajo la noticia de que su mujer ha tenido un niño. Cuando acude al hospital es sometido a una serie de análisis, después de comunicarle que su hijo ha nacido con dos cabezas. Le advierten finalmente que tanto su hijo como su esposa deben permanecer aislados y que el niño estará el resto de su vida bajo la tutela de la ciencia; mientras el padre, como compensación, recibirá una pensión del gobierno.

Mr. Dorelle decide rebelarse contra esta situación, pero al acudir de nuevo al hospital, es narcotizado y confinado en una habitación remota.

Mientras tanto, el nacimiento del niño ha promovido una batalla científico-política que los medios de comunicación no dejan de avivar. En Promonta, la vida se ha transformado desde el hecho porodigioso. Surgen bandos por doquier y crece la violencia. Se decide una solución: exponer al público al niño de dos cabezas. Una vez apaciguados los ánimos, se celebra un congreso con múltiples ponencias acerca de las posibles causas científicas del nacimiento de ese ser monstruoso.

Mr. Dorelle despierta de su letargo en medio de una intriga en la que la conspiración y el espionaje mueven los hilos de una trama

de movidísima acción. Cotonac, director del circo "Mandinga" decide secuestrar al niño de Dos Cabezas, ya que los tribunales no han querido fallar a favor del padre, que exige la devolución de su familia. Mr. Dorelle cae en las redes de Miss Strock y se fuga con ella a París. Pero Miss Strock termina uniéndose a Cotonac y abandonando a Mr. Dorelle. Por su parte, la madre del niño, que se ha visto sola y abandonada tras el secuestro de su hijo y la desaparición de su esposo, accede a los requerimientos amorosos del director del hospital, Mr. Lamboni. Las dos peripecias amorosas terminan en sendos matrimonios, ante la estupefacción de Mr. Dorelle, que ha sabido por los periódicos la ridícula situación a que se ha visto reducido. Se da, como consecuencia, a la bebida.

Del niño no se vuelve a saber nada hasta pasado un año largo. Mr. Dorelle se entera de que lo tiene el Circo "Mandinga" en su poder, pero no hace nada por recuperarlo. Pasan los años y un día la prensa de Promonta ofrece información sobre el niño. Los Lamboni, al conocer esta noticia, deciden ir en su busca a Egipto, donde está siendo expuesto en el circo de Cotonac.

Otro acontecimiento fabuloso viene a enredar más las cosas: un biólogo egipcio ha creado un niño de tres cabezas, apodado "de Gizeh", que se expone junto al niño de Promonta en el mismo número circense. Estamos en la segunda parte de la novela. La historia se reanima, pero el escenario cambia, y los personajes principales son ahora los esposos Lamboni.

Estos piden a Cotonac que les devuelva el niño, ahora que dispone de un monstruo más interesante. Cotonac exige una suma importante a cambio, y los Lamboni se ven obligados a pedir ayuda al gobierno. El embajador asegura ayudarles en su propósito, pero algo imprevisto les espera a su regreso al hotel: una mujer de edad

avanzada, que dice ser la abuela del biólogo egipcio, les promete intervenir mediante la magia para recuperar al niño. Le mueve, dice, un sentimiento de solidaridad con la madre desolada.

Los planes del embajador fracasan. El niño egipcio de Tres Cabezas se muere, y Cotonac huye con el niño de Dos Cabezas de Promonta. La bruja muere también, ante el matrimonio Lamboni. De ellos se despide el biólogo tras confesarles que su abuela le ha movido a abandonar sus prácticas científicas. Anonadados, regresan al hotel, y entonces se encuentran durmiendo en su cama al niño de Dos Cabezas.

La novela se estructura externamente en secuencias, como es habitual en la obra narrativa de Vicente Risco. Son XXIX secuencias en total. Algunas, las que inician o finalizan episodios (por ejemplo, la sec. XVIII), son bastante extensas. Otras tienen menos extensión y parecida longitud, excepto aquellas, muy breves (las dos últimas, por ejemplo) que sirven de transición, de espera, o de rapidísimo desenlace a determinadas situaciones.

Esta novela se compone de dos partes muy diferenciadas. Se podría afirmar que estamos ante dos novelas sumadas, pues la historia cuyo conflicto queda planteado en la primera secuencia, se "resuelve" (entrecomillamos la palabra porque la resolución es el olvido) en la secuencia nº XIV. Tras un "epílogo" de tres secuencias que quedaría unido a esta primera historia, se produce la reanudación del relato, cinco años después.

En la segunda parte, Mr. Dorelle, cuyo punto de vista ha dominado la primera parte, desaparece por completo. Ocurre también con otros personajes, como Kochinski, el ayudante del doctor Lamboni; y como Promonta, espacio-personaje al que sólo indirectamente -la embajada de Marimantas en Egipto- se aludirá.

Los personajes de Teobaldo Lamboni y su mujer Eugenia, antes Mrs. Dorelle, ya no son los mismos. Sobre todo ha cambiado el doctor, que sustituye a Dorelle como personaje-origen de monólogos. El lugar ahora es Oriente, y los escenarios poseen una importancia superior a los de la primera parte, en cuanto a su valor simbólico y su revestimiento dramático.

En el esquema siguiente se podrá observar la relación entre las secuencias de las dos partes de la novela, así como otros datos sobre su funcionamiento estructural:

-Interrelación de secuencias. Frases de apertura o cierre con función anafórica o catafórica. Secuencias de transición y secuencias independientes.

-Tiempo de la narración: curso lineal y anacronías. Secuencias simultáneas. Retrocesos, anticipaciones y elipsis. Datos temporales sobre lo narrado: su aparición en determinadas secuencias.

-Paralelismos: temas y motivos, situaciones, personajes, etc.

ESQUEMA ESTRUCTURAL.

PRIMERA PARTE: SECUENCIAS I-XVII.

I	II	III
Plantea el tema. Lo inesperado abre la historia y trata de impactar al lector. Personaje:Mr.Dorelle. Escenario:Hospital. Personaje-símbolo: el portero. Se anuncia la polémica.	Apertura catafórica: "Se desencadenó la campaña...". Lucha de científicos, periódicos, Universidades. Interviene hasta un director de cir- co.	Apertura de enlace con la anterior: "En efecto...". Promonta, ciudad personaje.
	(1)	(2)
Secuencia autónoma. < L - - - - -	Tres secuencias relacionadas: es el mismo episodio. - - - - - 7 >	

< Incongruencia temporal entre s.I y s.VI

L - - - - - }>

IV

V

VI

Habla el dr.Lamboni.
1ª exposición del
niño.

(3)

Apertura que enlaza
con la secuencia
anterior (frase

conclusiva: Había
triunfado...).
Aparece la causa
más acertada para
explicar el caso.

El portero hace un
informe-resumen a
Cotonac sobre Dorelle.
Lamboni tiene un
ataque. Cierre que
enlaza con la
siguiente: "Vinieron
a avisar..."

VII

VIII

IX

Lamboni se recupera.
Lamboni-Kochinski
Lo inesperado: el
amor por Eugenio
Dorelle. El mito
de Fausto.Kochinski
explica un plan
para lograr el
divorcio (plan=
catáfora narrativa)

Intriga amorosa. Sec.
breve, con juego
narrativo temporal:
analepsis. Cierre
catafórico, que
vuelve al presente
la narración: "En una
conferencia (...)
quedó convenido el
plan".

Apertura: "La tarde
siguiente..."
(anáfora) Aparece el
portero. Cierre:
"...tomaron el avión
para París."

Secuencias de transición.
Se inicia la aventura
amorosa.

Secuencias consecutivas.

X

XI

XII

Nuevo personaje:
Mrs. Dorelle.
Apertura= "El mismo
día..." Aparece
el portero. Muy
breve secuencia.
La denuncia de
Cotonac surte
efecto.

Secuencia simultánea
con respecto a la
anterior.

Mr. Dorelle en el
avión.Se reanuda la
narración de la huida.
Se habla sobre lo
monstruoso. Lo
inesperado: Cotonac
se lleva a Miss Strock
Abandono momentáneo
de Mr. Dorelle. Nos
enteramos de que
Cotonac ha preparado el
rapto del niño.

El rapto del niño.
Surge el punto de
vista de Mrs.Dorelle.
Abandono de la madre.
La posible causa del
monstruo. Aparece el
portero.

Secuencias simultáneas

Secuencias simultáneas

XIII	XIV	XV
<p>Nuevo punto de vista: Lamboni en una espera nerviosa. Le cuentan el rapto. Otro ataque. Frase de cierre conclusiva: "Todo fue en vano..."</p> <p>Simultánea con respecto a la anterior.</p>	<p>Los porteros, el Banco y la Policía hacen sendos resúmenes de lo ocurrido ante Mrs. Dorelle Amor Lamboni-Eugenia. Definitivo abandono de Mr. Dorelle. Lo inesperado: se celebran dos bodas. El niño, motor de la historia. Monólogo del antihéroe. Frase resultativa de cierre "Por lo sí o por lo no,..."</p>	<p>EPILOGO</p> <p>Lamboni organiza la búsqueda sin resultado. Inciso sobre el tiempo. Pasan 13 meses.</p> <p>Lo inesperado: un viajante habla con Mr. Dorelle. de lo monstruoso. Motivo de la conspiración. Un científico, un libro y una teoría. Dorelle lleva a cabo su venganza.</p>
XVI	XVII	
<p>Motivo de la conspiración: en el Banco le aseguran a Dorelle el más alto cargo, prometido por el viajante. El tema del monstruo.</p>	<p>Se publica el libro del que se habló antes. Tema de Promonta y los dos bandos en liza. Cierre conclusivo: "De todos modos, yo no debo ser tan burro".</p>	
EPILOGO (han sido estas tres secuencias)		

COMIENZA LA SEGUNDA PARTE O "NOVELA":

XVIII	XIX	XX
<p>Se repite el "preludio lírico" sobre el paso del tiempo. La rutina y lo extraordinario en Promonta.</p> <p>Localización: 22-VIII-1965. Dos noticias de la prensa traen lo inesperado (el niño está en Egipto. Nace un niño con tres cabezas). Iteración: se narra el rapto del niño otra vez. Se resuelve la "elipsis" de estos años. Tema principal. Motivo del espionaje. Un científico expone su teoría. Los Lamboni viajan a Egipto. Personaje: Mohamed Abbas. Tres escenarios espectaculares. Se exhibe al niño (segunda vez). Mitos: Prometeo, Fausto</p> <p>Temas: amor y relevo de culturas.</p>	<p>Tema: relevo de culturas. Escenario sugestivamente teatral. Tema del amor y la familia. Lo inesperado: Cotonac pide dinero. Tema la razón y el sentimiento.</p> <p>Los Lamboni no saben qué hacer.</p> <p>Suspense.</p>	<p>Con el embajador de Marimantas. Motivo del espionaje. Cierre catafórico "dentro de dos días espero poderles comunicar algunas noticias."</p>

XXI

Lo inesperado: aparece Safiyya. La trama se complica. Exige seguir sólo sus indicaciones. Oriente y Occidente como temas. Magia y ocultismo. Causa del nacimiento del niño. Suspense: les cita para dentro de tres días.

XXII

Apertura anfórica. Es también resultativa con respecto a la anterior: "Quedaron los esposos Lamboni profundamente impresionados". Sigue la espera.

XXIII

Sec. corta. Las cosas toman un nuevo cariz. Malos augurios. Ocultismo. En el mal augurio se encierra una catáfora.

XXIV

Enlaza con la sec. XX. Lo inesperado: la casualidad hace que Lamboni sepa que Strock es amante del embajador y amiga de Safiyya. La causa del nacimiento: etnológica. El niño de tres cabezas se muere. Espionaje y conspiración.

XXV

"A la tarde..." Se avecina el final: se precisa más el tiempo. Suspense y nerviosismo de espera. Dos llamadas telefónicas hacen crecer el suspense.

XXVI

Tema de Oriente y Occidente. Lo habitual frente a lo prodigioso. El amor. El niño, motor de la acción. Cotonac llama de nuevo. Lamboni decide: "Que el destino guiase las cosas..." Suspense.

XXVII

"Aquella noche..." Cuarta llamada: el embajador ha fracasado. Escenario espectacular: casa-palacio de Safiyya. Muere la maga y les despide su nieto. Se cierra la trama.

XXVIII

Muy breve. Tema: la constatación del prodigio. Cierre: "El dr. Lamboni lloraba también."

XXIX

Muy breve. Apertura de enlace con la anterior. la noticia de un periódico trae el motivo de conspiración.

EPILOGO

-Defectos de construcción.

Que haya dos partes parece un fallo, más que una peculiaridad intencionada. Podrían haberse articulado mejor. La historia se desmaya y se reanima de pronto: surgen otros personajes y

escenarios, nuevos conflictos, cuando todo parecía encaminarse a su fin.

El principal defecto estriba en la construcción de los personajes:

No es lo más grave que Mr. Dorelle haya desaparecido en la segunda parte, después de que su historia había quedado en suspenso, y nos habíamos acostumbrado a su punto de vista. Lo peor es que Teobaldo Lamboni, tal y como había quedado definido en la primera parte -un científico ambicioso y ensimismado, histérico, enfermo, ridículo y enamorado- no es el mismo que el que aparece en la segunda parte -hombre sensato, melancólico, sosegado, amante de su mujer y su familia, que ha escogido una actitud pasiva en esta aventura oriental-. Antes no podía dar un paso sin su ayudante Kochinski, y ahora actúa por su cuenta (aunque, la verdad, se nos dice que no daba un paso sin su mujer). Además, el lector comienza a conocerle por dentro. Antes no le habíamos oído pensar.

También parece distinta Eugenia Lamboni. Ya no es la figura risible de la burguesa ignorante e interesada, o de la amante por conveniencia, sino de la mujer que a veces hasta se permite razonar sobre sus instintos maternales y su esperanza en el misterio.

En la primera parte de la novela hay una descompensación que puede observarse en las seis primeras secuencias:

-En la extensa secuencia primera se plantea el asunto de la novela dando entrada a un excesivo número de personajes y conflictos. Esto provocará una desproporción en la estructura general de la novela.

-Suceden a lo largo de esas seis primeras secuencias demasiadas cosas: se organizan dos bandos políticos, ya que se avecinan las elecciones. Para poner fin a la polémica científica, que amenazaba

con arrastrar a la violencia a todo un pueblo, se ha exhibido al niño frente a una multitud agolpada a las puertas del hospital. Se ha celebrado después todo un congreso, con la participación de la prensa y la radio.

-Pero Mr. Dorelle se queda dormido la noche anterior (sec.I) y Cotonac, el director del circo, le visita al día siguiente (sec.VI). ¿Es que tan sólo ha pasado una noche mientras sucedía todo aquello? No hay duda de que alguna secuencia intermedia es añadida posteriormente (como la secuencia V) y ello ha hecho incongruente el relato (189).

-Tampoco se ve clara la relación de Cotonac con Tramping, el médico de la oposición a Lamboni. En la sec. V ambos personajes rompen sus anteriores acuerdos después de la exhibición del niño. Cotonac decide actuar a partir de ahora por su cuenta. Pero en la sec. VI leemos de pronto que Cotonac "se fue a la clínica del Dr. Tramping, y en breves palabras establecieron un pacto verbal." (p.294).

Junto a los fallos estructurales conviene no dejar de reseñar aquí otros de distinta índole, debidos a la falta de revisión del manuscrito de la novela: la confusión entre nombres de personajes (a Eugenia se le llama Carolina en la sec. XIX, por ejemplo). El de mayor bulto es el que tiene que ver con Cocactus -el ginecólogo a las órdenes de Lamboni- y Tramping -el médico del hospital enemigo-. La confusión se resuelve en la secuencia VI, haciendo de ambos una sola persona: Cocactus Tramping, enemigo de Lamboni y aliado de Cotonac.

Otro fallo es la confusión con los nombres de lugares. El más notable es el referido a Promonta, que en la secuencia I pertenece al "estado soberano de Plainlandia", para más tarde (segunda parte)

aparecer como provincia de Marimantas.

Por lo general, los nombres propios aparecen invadidos de erratas.

- Temas de la novela

Es La verídica historia... una novela sobre el prodigio y el enfrentamiento entre la ciencia y la naturaleza para decidir cuál de las dos está capacitada para producirlo. Al final se resolverá la cuestión con la aparición de la magia y su triunfo sobre la ciencia. La magia no vence en esta confrontación a la naturaleza, sino que actúa conforme a ella, siguiendo misteriosos designios que una mano divina -en la novela esto último se lee entre líneas- ha predispuesto.

El prodigio es lo inesperado. La ciencia trata de dominarlo y producirlo a su vez, porque vive de lo que es habitual, de lo que se sujeta a determinadas leyes, y si no lo llegara a dominar, el prodigio se volvería en contra suya. En la novela lo prodigioso se realiza con el nacimiento de un niño con dos cabezas, que se convertirá en un objeto codiciado por la Medicina, y por el Circo, que siempre ha hecho de lo monstruoso un negocio rentable.

Lo prodigioso, aunque excepcional, no es nuevo en el mundo. Ni en la civilización occidental -ahí está la tradición circense- ni en la oriental, donde lo monstruoso era objeto de experimentos desde la Antigüedad. Pero sí es nueva la reacción que su presencia tiene en esta etapa de la civilización occidental, pintada con rasgos futuristas.

El prodigio es, pues, el tema fundamental de la novela. Alrededor de él surgen otros temas que hemos ido nombrando de pasada y veremos con más detenimiento.

Vicente Risco había tratado el tema de lo monstruoso en su única obra de teatro, O bufón d-El Rei, de 1928 (190). Tampoco hay que olvidar las implicaciones teratológicas de ciertos temas de etnología por los que se sintió siempre atraído, como el caso del "lobishome".

En La verídica historia... no se llega a dar una opinión definitiva sobre el sentido de lo monstruoso en la naturaleza. La reacción de las gentes comunes, incluidos los padres del niño, es de aceptación de una enorme desgracia, cuando no de rebeldía contra ella, clamando por la eutanasia. No será así la de los hombres de ciencia o del circo, que lo consideran como un fenómeno muy aprovechable.

La magia parece dar la versión más aceptable para los que hemos seguido la novela, aunque también la más oscura: el prodigio de lo monstruoso es una señal que el pasado envía para recordarnos ciertos atributos de la divinidad cuando los tiempos amenazan con graves transformaciones. Que la proliferación de fenómenos prodigiosos es signo apocalíptico lo insinúa hasta el director de circo:

"(...) en nuestros tiempos, es preciso contar con lo anormal, que se producirá cada vez con mayor frecuencia, y sacarle el partido posible. Es necesario que el hombre no se sienta anonadado por el portento, sino que sepa dominarlo." (p.307).

Veamos ahora los otros temas:

1) La civilización occidental en el momento actual (años 60, con perspectivas de futuro). Tiene como modelo la vida hiperbólica americana (191). Este tipo de vida es ridiculizado en la novela, alcanza a todo el planeta "civilizado", incluso a Oriente, que no ha podido sustraerse a su influencia.

Este es el punto de partida para la recreación del mito de Prometeo (la fundación de la ciudad de Promonta se atribuía al

mítico titán, que tuvo el atrevimiento de regalar el fuego al hombre), en una versión cristianizada que identifica la figura de Prometeo con el diablo. De nuevo surge el personaje-motivo recurrente en la novela de Vicente Risco.

De todas las implicaciones que el tema de la despreciada civilización occidental tiene, hay una que en estos años de posguerra interesa enormemente al autor: la recaída en la barbarie. No es objeto de ninguna digresión, sino que surge en la reflexión de un personaje ("qué horrible debió ser la vida en la antigüedad", piensa Eugenia Dorelle, -p.134-). La paradoja la advierte el lector al ver al personaje moverse en un mundo donde reina la más absoluta barbarie moderna, la "civilizada".

2) La Ciencia, dentro de la civilización occidental. Está representada, como en otras novelas de Vicente Risco, por la Medicina; y por supuesto, sometida a sátira.

Vicente Risco lleva a cabo la caricatura del funcionamiento de un hospital, institución que es piedra angular de la civilización que se describe en la novela: un mundo absurdo sostenido por la fe ciega en el progreso y en la ciencia.

Alrededor del tema de la ciencia se moverán la eterna ambición del sabio, las luchas por la gloria científica, la oposición entre "medicina oficial" y "maldición marginal", etc.

la ciencia es el punto de partida para la recreación de otro mito: el de Fausto. Lamboni, director del hospital donde nace el niño, abandona su ambición científica por el amor de Eugenia, logrando recuperar la juventud desaprovechada. Pero es un Fausto, como se verá, muy particular (192).

3) Los medios de comunicación de masas controlan la información en esa civilización occidental. Prensa, radio, televisión, pero especialmente los periodistas y fotógrafos, intervienen activamente en la novela. Serán los más fieles colaboradores de la ciencia.

4) Oriente. Es la única novela de Vicente Risco que tiene Oriente como uno de sus escenarios principales. Surge en la segunda parte, para poner en evidencia la contradicción con respecto a Occidente. El choque se manifiesta en las consideraciones que ambos mundos tienen sobre la ciencia. Pero la contradicción tiene lugar, más que entre Occidente y Oriente, entre el Oriente Antiguo y el nuevo Oriente. Este último es un esperpento disfrazado de occidentalismo, a causa de lo que Vicente Risco, siguiendo al pie de la letra a Oswald Spengler, había estudiado como un fenómeno de "aculturación", o absorción de una cultura por otra dominante, quedando aquella invadida por las formas vacías imitadas de ésta.

La contraposición entre esos dos Orientes da origen al tercero de los mitos recreados en la novela: la vida subterránea de una cultura que espera resurgir algún día (193).

5) La magia. Es patrimonio de esa cultura oriental que sigue latente a pesar de todo. La magia tiene origen y fin divinos. Su aparición en la novela representa el triunfo del sentimiento y la fe sobre la razón y la ciencia. La magia se encarna en la figura de Safiyya, la maga, bruja, o tal vez diosa, que pone fin al conflicto que dio origen a la historia.

6) El circo. Tiene varios enfoques en la novela. En primer lugar, se muestra como un negocio en su versión moderna, es decir,

con todo un despliegue de poder y de lujo. Negocio que se alimenta de lo prodigioso y que se halla en manos de un "hombre de acción", una especie de mago occidental.

En segundo lugar, el circo es un espectáculo puro y como tal, estimula la fantasía del hombre alejándose de la rutina de la realidad. Por esta razón fue Vicente Risco un gran aficionado al circo, como manifiesta en varios de sus artículos.

Por último, el circo tiene un valor puramente narrativo, como origen de conflictos: el niño de dos cabezas de Promonta es arrebatado por el empresario del circo. Su desaparición y búsqueda consiguiente constituyen el grueso de la trama.

7) El amor será también tratado en la novela desde consideraciones diversas y siempre con distanciamiento por parte del narrador. Empieza siendo algo grotesco cuando se narra la escena de amor entre el Fausto Lamboni y la madre del niño. Otro amor ridículo lo protagonizan casi al mismo tiempo Mr. Dorelle, el padre de la criatura, y Carolina Stroleck, la mujer fatal que ha sido comprada para seducirle. La intriga, el engaño y el divorcio dan cobertura a estas relaciones.

En la segunda fase de la novela el amor aparece ya como algo serio. No se identifica con la pasión, sino con la familia y la maternidad. Lamboni, que ha dejado de ser un ambicioso científico por el amor de su mujer, se ve envuelto en una espectacular aventura también por ella. Hay momentos en que hace el elogio del amor "doméstico", como una de las virtudes que la civilización occidental está perdiendo.

8) El olvido y el eterno retorno surge como leit-motiv en dos momentos líricos muy parecidos a otros que habíamos leído en Gamalandalfa.

Sirven como preludio antes de la reanudación de la trama narrativa. También ayudan a explicar de qué manera el antiguo Egipto se halla oculto hasta que tenga que despertar de nuevo para seguir el relevo de las culturas.

Son temas conocidos en la ideología risquiana, que una y otra vez han aparecido en sus novelas. Aunque los hayamos repasado en forma independiente, se hallan, como siempre, interrelacionados de acuerdo con el dictado del tema principal.

-Los personajes.

Revisando la estructura hemos podido ver algo sobre la construcción de los personajes. Ahora nos ocuparemos con detenimiento de los más destacados en el relato. Primero diremos que el narrador heterodiegético, es decir, ajeno a una historia que relata en tercera persona, deja que los personajes se muestren a sí mismos tal y como son, a través del estilo indirecto o el monólogo; pero sobre todo, mediante lo que en narratología se ha llamado "modalización" o "punto de vista": enfocando la narración desde la mirada de un personaje sabemos cómo es ese personaje en cuestión.

En el esquema estructural se ha dejado constancia de cómo ese punto de vista cambia de una secuencia a otra. Esto sucede en la primera parte o "novela". En la segunda, el punto de vista es predominantemente el del "protagonista" que se ha encargado de solucionar el principal conflicto: Lamboni.

El retrato del personaje, en lo que el lector puede alcanzar -nunca será exhaustivo en una novela del siglo XX- se termina de formar con el juicio de otros personajes. Ocurre así con Cotonac, el que representa en la novela al "hombre de acción". El embajador de Marimantas, en la sec. XX, alude a sus turbios negocios, dejando claro que se mueven en el mundo de la prostitución. Nada de eso nos había contado el narrador:

"(...) por no cumplir los deseos de un indeseable, como, según el Embajador, era Mr. Ely Cotonac.

-Para ése, ni un ochavo, querido profesor; sería una mala acción darle dinero para sus negocios turbios.

(...)

-Por ejemplo -dijo el Embajador-, Cotonac cobra una prima por cada conquista que hacen las mujeres que exhibe en su circo." (p.361).

Es otro el caso de Archibaldo Dorelle: su retrato no se completa con el juicio que de él tienen los demás, sino que se confirma y se enfatiza. No sólo el narrador dirá que se trata de un hombre vulgar. También lo repetirán otros: los médicos que luchan por arrebatarse a su hijo, o su propia mujer, Eugenia Dorelle.

Recordemos que Eugenia Dorelle y Teobaldo Lamboni adolecen de una deficiente construcción como personajes. En la primera parte los vemos actuar -es la imagen que quedará impresa con más viveza en la memoria del lector- como personajes poco humanos. Responden a prototipos míticos: el Fausto enamorado inocentemente en su madurez, y la mujer tentadora en versión burguesa moderna. No en vano el autor trae a colación a Rinaldo en el jardín de Armida, de Torcuato Tasso. Lamboni ha aparecido, antes de convertirse en Fausto, como un científico ambicioso que lucha por apropiarse del prodigioso niño para sus investigaciones. La causa de este nacimiento teratológico no está clara, pero él prefiere que el mundo crea que se ha debido a un fenómeno científico, no natural. Al

estallar la lucha entre científicos, Lamboni, como personaje, empieza a mostrar sus debilidades. De hecho, se trata de un enfermo nervioso propenso a los ataques que lo dejan fuera de escena. A los ojos del lector se va transformando en una figura un tanto ridícula: el diálogo confidencial con su ayudante Kochinski es el primer paso (194). Se tratan de "hijo mío" y "maestro", respectivamente. Aquí surge la confesión de amor de Lamboni y la comparación -que hace de Lamboni un personaje grotesco- con el amor de Fausto:

"(...) Es el amor de un hombre que jamás ha pensado en eso, como el del doctor Fausto.

-No tiene usted necesidad de invocar ejemplos ilustres, cuando usted es un hombre ilustre como los que más.

-¡Si eso bastara!

-Con la ventaja de que usted no tiene la edad del doctor Fausto." (p.301).

Después, la escena amorosa con Eugenia Dorelle provocará un curioso efecto: la distorsión de los personajes, que acaban siendo fantoches. Parece que el autor necesitó este mecanismo distanciador para transmitir un diálogo que de otro modo habría resultado cursi o folletinesco.

Eugenia Dorelle, antes del encuentro con Lamboni quizás no estaba definitivamente cuajada como personaje, pero desde luego no era la mujer fría e interesada, superior a Lamboni en el manejo de la vida vulgar. Antes de este pasaje de amor, realmente cómico, era una persona abandonada y llena de angustia "existencial" (bromeaba el narrador), en cierto modo, el correlato femenino de Archibaldo Dorelle, en aquellos momentos también abandonado y angustiado por circunstancias extraordinarias.

A partir de la segunda novela nada tendrán que ver los Lamboni nuevos con los personajes dejados atrás. Su rasgo definitorio es

ahora la constancia, la firmeza de carácter. Un deseo obsesivo les guía en su proceder: encontrar al niño de dos cabezas. Eugenia Lamboni representa a la madre amorosa y esposa sentimental que rige la vida de su marido. Este, por su parte, es el Fausto moderno. Ha abandonado sus antiguas ambiciones por la felicidad doméstica obtenida con un tranquilo amor. Busca al niño, pero por motivos muy diferentes a los que le movieron en un principio.

Ambos actúan conjuntamente, aunque es el hombre el que tiene la voz cantante. Ahora bien, detrás manda la figura de Eugenia. Lamboni es, por tanto, el personaje sustituto de Archibaldo Dorelle en la novela. Si éste era en la primera parte el protagonista -casi haríamos mejor en llamarlo personaje cuyo punto de vista es el principal- ahora lo es Lamboni, en vista de que Dorelle ha desaparecido anulado por completo de la novela. Lamboni se convierte en espectador esperanzado, y mientras su mujer confía en el misterio; él, más escéptico, deja que las cosas sucedan sin tomar decisiones, porque ha elegido una posición pasiva. En su pasividad vemos convertirse la figura de Mr. Dorelle. Pero hay una enorme distancia entre uno y otro: la que da la seriedad y la inteligencia.

A propósito de Mr. Dorelle, hay que decir que se trata del personaje mejor formado en la novela, con un despliegue coherente de su personalidad, y el más atractivo narrativamente hablando. Lo conocemos desde el principio de la novela porque es, repetimos, su punto de vista el dominante en la larga secuencia I.

Le oímos hablar y, muy pronto, hilar extensos monólogos interiores. Como complemento, otros personajes le juzgan. Todos coinciden en su rasgo más llamativo: la vulgaridad. Es Dorelle un

hombre cualquiera. ya el primer párrafo lo transmite, siguiendo el hábito narrativo de Vicente Risco, consistente en iniciar la historia con la presentación -normalmente chocante- del personaje. Aquí se vale de una descripción deshumanizada del personaje, que más parece retrato-robot burocrático que otra cosa; es decir, un frío recuento de datos de identificación.

Todo el peso de los acontecimientos de la secuencia primera recae sobre este personaje. El resultado es el absoluto cansancio que invade a Dorelle al final de la secuencia.

Estos tres serán los personajes-protagonistas, dado que no puede hablarse en esta novela de un protagonista único. Son ellos precisamente los que reflexionan por turno sobre la causa de la sucesión de tanto conflicto: el niño de dos cabezas. Este niño, que debiera haber tenido la condición de protagonista, es, en efecto, el motor de la historia (195), ya que gira todo en torno a él, sin apenas estar presente. No aparece más que en espectaculares exhibiciones y su imagen dormida, una vez recuperado, cierra la novela.

El resto de los personajes aparecen y desaparecen rápidamente, para dejar constancia de la aglomeración racial y el cosmopolitismo del país en que se mueven. Es Plainlandia, o Marimantas, trasunto fiel de los Estados Unidos, enorme país construido con la participación de un sinfín de razas, encabezadas por la anglosajona. En este país-escenario se mezclan los nombres cuya fonética -inglesa, francesa, italiana, eslava, germana, ...- sugiere siempre algún objeto de la realidad sensible, o algún atributo humano:

Lamboni (de "lambón", en gallego=glotón), Cottonac (=algodón), Stroleck o Strock (onomatopeya), Kochinski (de "cocho"=cerdo en

gallego), Tramping (tramposo), Cocactus (planta de pinchos), etc, etc...

Del grupo de personajes señalaremos la sucesión larguísima de científicos con doctrinas y títulos estrafalarios. Llegan a formar una hilarante exposición de "monstruos", a la que la novela de Vicente Risco resulta tan aficionada. Os europeos en Abrantes y especialmente O Porco de pé ofrecían una galería de personajes muy semejante. Su función es la misma en las tres novelas: aliviar la tensión narrativa mediante el humor.

En La verídica historia del niño de Dos Cabezas de Promonta, encontramos reunidos a estos personajes en la secuencia V, provocando su aparición un desequilibrio estructural del que ya hemos hablado. Quizás esta secuencia resultara un añadido posterior y no revisado. Podría faltar incluso, sin romper el hilo narrativo.

El carácter de personificación que adquiere Promonta, lugar de los hechos, y por el cual queda convertida en un personaje colectivo, tampoco resulta nuevo en la novela de Vicente Risco: Nerbia y Oria son lugares-personajes que no podemos olvidar fácilmente. Es con esta última ciudad, Oria, con quien existe una mayor afinidad. Que ambos lugares cobren conciencia de pronto de su existir, por causa de un acontecimiento fuera de lo usual, es lo que más los aproxima. La reiteración en Vicente Risco de este particular personaje tiene una causa extranarrativa o "exotextual": su creencia en el alma colectiva o "Volkgeist":

"Era como si el nacimiento del Niño de Dos Cabezas hubiera obrado como un violento shock psíquico en el alma colectiva" (Sec. III, dedicada a Promonta).

-Estilo de la novela.

Hay un claro predominio de la narración, a la que el autor, desde la primera secuencia, imprime un ritmo nervioso que no abandonará en lo sucesivo. Lo hace mediante el agolpamiento de conflictos y personajes, y mermando omnisciencia al narrador: al originarse un conflicto se plantean siempre varias posibilidades sobre su origen, solución o desarrollo, y el narrador no opta por ninguna. Otra característica narrativa de La verídica historia... es el uso repetido de lo imprevisto o inesperado para complicar la historia o modificar su trayectoria (196). Lo inesperado resulta serlo para los lectores o sólo para algún personaje (como cuando a Dorelle, Carolina Stroleck le hace saber que su mujer está enamorada del dr. Lamboni. Tampoco sabemos cómo ha podido enterarse ella). Marca lo inesperado los puntos de inflexión de la novela -véase el esquema estructural- y también la origina: el primer párrafo trata de causar impacto sobre el lector progresivamente, desde la extraña descripción del personaje Archibaldo Dorelle, hasta el momento en que éste se entera de una noticia inexplicablemente presentada como inesperada:

"El 19 de mayo de 1959, al regresar a su casa, para llevar a su señora al restaurant y después al cine, le salió al paso el portero y le dijo que Mrs. Dorelle había sido conducida al Gran Hospital-Sanatorio de Polipatología de Camping West, por hallarse con síntomas de alumbramiento, que se habían presentado de un modo súbito, y que Mr. Dorelle debía presentarse inmediatamente en aquel establecimiento." (p.257).

Poco después le comunicarán que su hijo ha nacido con dos cabezas. Es algo que el lector sabía (por el título de la novela, que, no hay que olvidar, forma parte de ella incluso narrativamente) y el personaje ignoraba.

Junto a lo imprevisto, y en relación con ello, se maneja en esta novela varias veces el suspenso. Dado que la primera parte de

la novela está determinada, tal como se deja leer entre líneas, por la intriga conspiratoria, la técnica del suspense no tiene cabida más que en la segunda parte. Es lógico, pues en ella los Lamboni, que tratan de recuperar al niño de dos cabezas, confían en que la solución les llegue de uno de los varios personajes que se les van presentando de modo imprevisto. Así se marca un compás de espera (secuencias XIX, XX, XXI, XXV) en esta segunda parte donde el suspense y lo inesperado se van entrelazando.

Otras técnicas narrativas de La verídica historia... las ha empleado en el esquema estructural. Son el cambio en el punto de vista y un especial tratamiento del tiempo de la narración:

A) En lo que se refiere al enfoque de la narración, vimos al ocuparnos de los personajes cómo la historia se cuenta desde la mirada de Teobaldo Lamboni, Eugenia Dorelle-Lamboni; y sobre todo, desde Archibaldo Dorelle, el que comienza siendo protagonista. Veremos un poco más adelante cómo la mirada de Archibaldo Dorelle puede transmitir al lector una visión cómica de la realidad.

B) También dijimos algo sobre la temporalización de la novela. Las localizaciones temporales son importantes porque sitúan la historia en un futuro-ficción muy próximo: empieza la novela el 19 de mayo de 1959, y se soluciona en septiembre -aproximadamente- de 1965, tras la noticia que un periódico trae sobre el niño el 22 de agosto de 1965, dando fechas exactas de los acontecimientos más importantes en torno al niño. Cuando el final de la novela está próximo y se desliza la acción a través del suspense contenido, se hacen más precisas las indicaciones temporales, y en intervalos progresivamente más cortos.

En el esquema estructural hemos podido observar de qué modo se narran acciones simultáneas (secuencias IX-XIV) con varios

personajes y escenarios, y un escaso avance temporal. Son, por lo general, los propios personajes quienes indican esta simultaneidad en sus diálogos: en la secuencia IX, Cotonac, por ejemplo, habla de ello con Carolina Stroleck:

"Con esto cuente usted. El niño debe estar ya, a estas horas, otra vez en Camping West y no dejará que se le escape.

-Está equivocada; el niño está en mi poder. Toda la dificultad está en pasarlo por la frontera sin que se enteren..." (p.308).

Este diálogo se adelanta a la secuencia siguiente, donde se empieza a contar desde el principio el rapto del niño por orden de Cotonac. Y es la simultaneidad, que el autor no pretende hacer exacta, guarda un juego de avances y retrocesos en un corto espacio temporal en que suceden los acontecimientos.

Hay ocasiones en que el tiempo de la narración recurre a la elipsis, la repetición y el resumen, técnicas que contribuyen a simultaneizar la aparición de diversos puntos de vista, o a reanimar la novela cuando ésta parece haber tocado fondo al final de la secuencia XVII:

-En la secuencia XIV (se puede ver en el esquema) seguimos con el personaje de Mrs. Dorelle, que habíamos dejado en la sec. XII. Los porteros, la Banca "Mootis, Cootis and Cía" y la Policía le ponen en conocimiento de los últimos pasos de su marido, en sendos "resúmenes". Los lectores ya conocíamos lo sucedido, pero Mrs. Dorelle acaba de incorporarse a la acción.

-En la sec. XVIII, se retoma la acción dejada atrás sin final. Hay una repetición: del rapto del niño por la noticia del periódico. Pero la fuente parece haber sido la madre, pues se narra el episodio en los mismos términos que cuando se hacía a través del enfoque de este personaje.

También hay un relato que resuelve la "elipsis" que ha supuesto no saber nada de lo ocurrido con el niño desde el momento de su desaparición (7 de julio de 1959, indica el periódico), hasta el día en que aparece la noticia (22 de agosto de 1965).

-El diálogo. El monólogo.

Llama la atención la abundancia del diálogo, quizás requerida por la naturaleza de un relato rápido y lleno de acción, quizás debida a la influencia de la novela que entonces se escribía en España bajo la orientación del realismo documental. Lo cierto es que hay frecuentes diálogos puramente narrativos, dinámicos y con carácter cinematográfico:

"(...)

- En todo caso, me debe usted una indemnización.
- ¡Ca! ¿Por qué si era usted el interesado?
- Y usted también.
- No señor, yo no hice más que poner a su disposición mis servicios.
- Usted ha venido a proponérmelo.
- Mr. Cotonac se levantó con cara de cínico:
- ¿Dónde está el documento que hemos suscrito, Doctor Cocactus?."(p.292)

Ahora bien, sigue predominando el diálogo de tipo discursivo, como es normal en la novela intelectual. En el caso de La verídica historia... no es el narrador, como ocurría en O porco de pé, quien sostiene la carga doctrinal de la novela (salvo en los casos en que transcribe teorías ajenas), sino los personajes al entablar diálogos. De modo parecido sucedía en La Puerta de Paia.

"(...)

- Si usted deseara, que no lo desea, adquirir nuestra ciencia, lo primero que tendría que hacer es renunciar por completo a todas sus convicciones científicas, a todas las verdades adquiridas por usted en largos años de estudio apasionado...¿Sería usted capaz?
- En materia de convicciones, no se puede lo que se

quiere.

-Por lo tanto, no pretenda usted, a sus años, semejante aventura.

-¿Tan opuestas son la antigua ciencia egipcia y la nuestra?... En nuestros libros, se cita muchas veces a los antiguos egipcios como precursores; nuestros magos están conformes con nosotros en la mayoría de las concepciones fundamentales: el atomismo, la energética, la gravitación universal..." (pp.366-367).

A través de este tipo de diálogo es como se integra en la narración lo puramente discursivo. El diálogo discursivo no rompe el hilo narrativo, que se quiebra, en cambio, cuando el narrador reproduce ciertas teorías científicas sostenidas por los personajes.

Los monólogos tienen un papel muy importante también en esta novela. Especialmente los que articulan Mr. Dorelle, Eugenia y Lamboni, por este orden, sobre el dilema moral que a sus conciencias trae la existencia del niño de dos cabezas: desear su supervivencia o una muerte que venga a traer la tranquilidad de nuevo. La importancia, en este caso, no sólo es temática, sino también estructural como ya hemos comentado.

Algunos son auténticos monólogos interiores, como los de Mr. Dorelle, cerca del final de la primera parte. En este largo monólogo se mezcla la reflexión acerca de la eutanasia para los seres monstruosos, con el arrebató emocional que le hace expresar al personaje su deseo de venganza, su deseo de morir de amor; y el más disparatado, de escribir sus memorias. Todo se desordena en su cerebro. Hasta divaga en último término sobre el derecho a la propiedad privada. Se enreda en un fluir inconexo de pensamientos, como el mismo personaje reconoce:

"(...) Bueno, esto no hay quien lo entienda, yo me debo estar chiflando, cualquier día me llevarán por loco a Camping West..." (p.332).

Otro monólogo, el que produce Eugenia Dorelle cuando Lamboni le hace propuestas de matrimonio, muestra su carácter de "corriente de pensamiento" de una manera cómica: el tiempo de la narración es aquí más largo que el tiempo de lo narrado. La comicidad está basada, por tanto, en el uso de una técnica novelística de vanguardia. Parece imposible que tantos pensamientos vinieran a la mente del personaje en un instante, antes de dar una respuesta al pretendiente. El narrador subraya, tras el monólogo, su efecto cómico: "Estas reflexiones duraron menos de un segundo". Que la actividad cerebral llegue a ser tan vertiginosa es posible, de hecho, y esta posibilidad marca, en resumidas cuentas, el carácter de "monólogo interior" de Eugenia Dorelle. Ahora bien, tales reflexiones se suceden entrelazadas mediante cuidados recursos estilísticos. La mujer encadena numerosas frases en enumeración, repite en quiasmos las ideas que más le preocupan ("con dinero sobre todo, sobre todo con dinero"). Todo lo sopesa mediante comparaciones ("era un cualquiera, como cien mil, como cientos de miles, como millones...") para terminar con una frase conclusiva: "en fin, era un negocio". Nuevo ingrediente cómico, pues: un vertiginoso fluir del pensamiento, pero sin desorden y con esmerado estilo.

-Descripciones.

La descripción pierde el peso que tenía en otras novelas de Vicente Risco -especialmente en las sátiras- y se ajusta a las necesidades puramente narrativas. Son, además del narrador, los personajes quienes se encargan de las descripciones (físicas y morales) de los otros. El narrador prefiere dedicarse a la descripción de los escenarios, normalmente espectaculares, como

ocurre en la primera parte con el Hospital Polipatológico de Camping-West; y en la segunda, con el hotel Sesostris de El Cairo y una función de Circo. Estas dos últimas se suceden sin interrupción. La primera culmina en una adaptación discursiva. La segunda cobra movimiento narrativo:

"Por fin, de las cuatro esquinas del circo brotaron, como si anunciaran el Juicio Final, voces agudas de trompetas, que impusieron en todo el ambiente el más absoluto silencio. Se apagaron las luces, y al volver a encenderse, apareció de nuevo la pista cubierta, y en el centro una doble montaña de seda blanca. Se encendieron potentes reflectores enfocados hacia aquélla y, a los acordes del último tiempo de la Novena Sinfonía de Beethoven, los velos de seda comenzaron a levantarse como llevados de una mano invisible, subiendo hacia lo alto." (pp.351-352).

- Recursos retóricos.

Siguiendo con los recursos retóricos que hemos mencionado al tocar los tipos de escrito, señalaremos que es la enumeración, de nuevo, el recurso más empleado en esta novela. Junto a la enumeración, la hipérbole, ya que Vicente Risco en su novela manifiesta de un modo u otro el gusto por lo hiperbólico, lo espectacularmente teatral, como ha venido haciendo en producciones anteriores. Aquí será el circo el mejor exponente de estos elementos.

Pero veamos una muestra del empleo de la enumeración, que hace recordar las mejores de O Porco de pé: trata de plasmar la reacción de Mr. Dorelle cuando Miss Stroleck le abandona la primera vez. las enumeraciones se encadenan, distinguiéndose dos series unidas mediante una oración entre dos párrafos:

"(...) Dorelle se puso inquieto, se levantó, buscó. no encontró, preguntó, se rieron, esperó otro rato, volvió a buscar, se iba la gente, inquieto, furioso, salió también, encontró un taxi, dio las señas del hotel, subió sólo, abrió la puerta del cuarto, allí no estaba el equipaje de Carolina..."

Mr. Dorelle se tumbó vestido en la cama y se echó a llorar.

Lloró hasta el amanecer; después lloró toda la mañana, hasta el mediodía, lloró con lágrimas, lloró con gemidos, lloró en seco, lloró con sollozos, con gritos, con suspiros... Lloró por su sí, por su honra, por su vergüenza, por su amor propio, por Carolina, por su esposa, (...)" (pp.308-309).

La primera serie, dedicada a la conducta de Mr. Dorelle, enumera acciones asindéticas en segmentos bimembres, por su correlación lógico-temporal. Sigue otra serie dedicada al llanto, en la que el recurso dominante es el paralelismo. El último tramo es recolectivo, con una amplificación final:

"por todo lo que tenía que llorar desde su nacimiento, desde su mayor edad, desde su matrimonio, desde su enamoramiento, desde su pecado." (p.309).

-El humor y el lirismo-

El humor es ingrediente fundamental de esta novela y caracteriza su estilo, supeditándose a él todos los recursos retóricos. Como ocurría en otras novelas de Vicente Risco, la novela se inicia con una intensa comicidad: los párrafos iniciales marcan el tono humorístico que habrá de mantenerse después, incluso en los momentos más terribles de la historia (por ejemplo, cuando arrebatan el niño a la madre y ésta se ve abandonada en la noche). Pero poco a poco se mitiga la comicidad hasta desaparecer para dar paso al lirismo, otro rasgo de estilo típico de la novela risquiana. Surge el "intermezzo" lírico cuando a la primera parte se añade un epílogo, y se convertirá, literalmente repetido, en el preludio de la segunda parte:

"El tiempo pasa para todos en todos los tiempos. Tras los días vienen días, tras las semanas, semanas, tras los meses, meses, tras los años, años (...)" (p.333).

.....

"El tiempo pasa para todos en todos los tiempos. Y con el tiempo viene lo más malo y los más bueno, todo lo malo, todo lo bueno y lo que es malo y bueno, por ejemplo, el olvido, (...)" (p.344).

Este lirismo se mantendrá en el ambiente de misterio que la bruja Safiyya trae a la novela, y tendrá su máxima expresión en el regreso "mágico" del niño de dos cabezas, ante el cual sus padres no pueden reprimir el llanto.

La comicidad se logra mediante diversos procedimientos:

Cuando se plasma en el enfrentamiento del individuo con el absurdo mundo civilizado, el humor nace

1) Por el enfoque de esa realidad desde un personaje determinado. En la primera secuencia los chistes surgen desde la mirada ingenua de Mr. Dorelle. No sólo resulta cómica la pasividad de este personaje ante las manipulaciones de que es objeto ("Mr. Dorelle estaba subyugado por el aparato"-p.258-). También lo son sus apreciaciones: se pueden observar en uno de los reconocimientos a que le someten en el hospital. En él le hacen beber "una papa muy rica" (p.260) y le ponen inyecciones de varios colores: azul, violeta, amarillo. La catalogación de los médicos que desfilan ante sus ojos se hace también desde su punto de vista. Van marcando el ritmo de la narración cada una de estas frases en que los especialistas, como fantoches, se clasifican por el afeitado del rostro. La última indicación citada es una auténtica "greguería":

"un joven médico de bata blanca, con unos auriculares en las orejas y una trompetilla debajo de la barba (...) un médico de bata blanca explicando las cosas (...) Era un médico de bata y barba blancas (...) El médico tenía barba, pero era negra (...) El médico llevaba bigotes a la francesa (...) El médico iba completamente rasurado (...) un médico con un lindo bigotito recortado que parecía una pajarita que volase invertida (...)" (pp. 258-261).

El que más impresiona a Dorelle es el psicoanalista, que, como el gran mago, aparece al descorrerse una cortina. Despliega una serie de habilidades sin interrupción. Alguna destaca por su intensa comicidad, como la prueba siguiente:

"Le puso delante un dibujo.
-¿Qué defecto encuentra en este dibujo?
-Este árbol parece un poco torcido.
-Muy bien ¿Qué más?
-Acaso este hombre tenga la nariz muy larga.
-¡Muy bien!...!Es usted un canalla! -y le descargó una gran bofetada.
Mr. Dorelle se levantó llevándose la mano a la cara...
-No se asuste, es una prueba. (...)" (p.262).

Mr. Dorelle quedará tan cautivado con el psicoanálisis que incluso llevará a olvidar el motivo de su presencia en el hospital. Como podrá verse después, no sólo será Miss Stroleck quien le haga olvidar a su mujer y a su hijo:

"Llegó a olvidarse de su esposa parida, de su hijo recién nacido, del número de cabezas de su hijo, de su casa, de la banca Mootis, Cootis y Compañía, de Promonta, de todo". (p.265).

2) Por la intervención del narrador, que, especialmente en la secuencia V, transcribe una serie de teorías científicas disparatadas acerca del nacimiento de seres teratológicos. Con ello lleva a cabo la conocida parodia del mundo científico a la que era tan ficionado Vicente Risco en sus novelas. Tal parodia se inscribe en la caricatura de ese mundo ficticio y de futuro, de la novela.

En esta secuencia hay una enumeración de las ponencias del Congreso de Sabios celebrado en Promonta. Se amontonan nombres de individuos, con especialidades excéntricas y títulos académicos que nada tienen que ver con ellas, dado que

"el Congreso acogió con la misma respetuosa cortesía los estudios y comunicaciones presentadas por toda clase de opinantes, con tal que ostentasen un título académico, cualesquiera que fuesen sus doctrinas." (p.290).

Los ponentes son: el Doctor Arthur Dream, presidente del Instituto de Investigaciones Metapsíquicas; la Sociedad de Astrología científica, con un trabajo colectivo; el ministro

presbiteriano, Doctor en Teología; el teósofo Doctor en Ciencias; un Doctor en Derecho que profesaba la Magia Negra; un ingeniero espiritista,... En total son seis comunicaciones pseudo-científicas, recogidas en un Apéndice del resumen publicado por el Congreso, pues éste decide no discutir más que aquellas que expone la ciencia oficial. Vicente Risco muestra a través de este disparate su interés y su enorme conocimiento -no exento de ironía- de las "ciencias marginales" a propósito del tema del "monstruosismo" (197).

3) Hay una comicidad generada por el lenguaje. En las dos primeras partes señaladas en la estructura, el lenguaje contribuye a crear el ambiente deshumanizado y absurdo con que Mr. Dorelle es el único en enfrentarse. Por ejemplo, hay humor negro en la forma rutinaria, mediante expresiones que intentan ser eufemísticas con la que le comunican a Mr. Dorelle las características del parto:

"-Mrs. Dorelle ha dado a luz, hace hora y media, con toda felicidad, parto normal, un hermosos niño, cinco kilos y medio... Con la particularidad de que tiene dos cabezas...¡Lo felicito a usted! Es un caso extraordinario" (p.258).

Es a través de diálogos, convertidos en auténticos interrogatorios, como lo absurdo expresado lingüísticamente, estalla con comicidad. Veamos parte de uno de ellos:

"(...)
- ¿Cómo nació su padre de usted?
- No lo sé.
- ¡No lo sabe! ¿Y su madre?
- Tampoco.
- ¿Y usted?
- No me acuerdo.
- Tiene usted poca memoria. ¿Y su señora?
- No estaba presente (...) " (p.259).

La situación verbal más cómica se logra en las preguntas del psiquiatra, acompañadas rítmicamente por la muletilla "Muy bien",

que llega a agredir mentalmente al personaje. En una de las pruebas, hasta surge el chiste metalingüístico:

Encendió y apagó unas luces, y aparecieron unas letras que decían: PERRO, VERDE, CODILLO, TIJERAS." (p.261).

La sucesión anárquica de las palabras sin sentido resulta cómica por sí sola.

En otro de los interrogatorios, el chiste nace de una "anfibología". "Transferencia", un término usado en el psicoanálisis, es interpretado por Mr. Dorelle como un tipo de operación bancaria. Al momento, éste se disculpa:

"-Es que como soy empleado de Banca" (p.264).

Dentro de los diálogos, hay un caso de pretendida conversación telefónica entre Mr. Dorelle y Kochinski, el ayudante del dr. Lamboni. El cable se llena de ruidos y se producen deformaciones de gran comicidad. Falla, pues, el "canal" en la comunicación, pero Mr. Dorelle se empeña en proseguir la conversación. Sus palabras se entienden -se narra desde su posición, desde su oído- pero las de Kochinski no: al reproducir los ruidos, el autor repite los mismos sonidos en la misma disposición -son monosílabos o palabras oxótinas. Mr. Dorelle, después de intentar aclarar el canal, trata de trabar algo con sentido, a la desesperada. Veámoslo en su mayor parte:

- "- ¡Allo! ¿Es el señor Kochinski?
- Peroto, aparat, to to tacatá.
- Aquí Mr. Archibaldo Dorelle. ¿Es el señor Doctor Kochinski?
- Aparat, to to tacatá.
- (...)
- Ap ap ap. Hable... poropor.
- Quería preguntarle...
- Pregunte, pregunte... Ki ki, quirea, sapat napat.
- Si puede darme noticias de Miss Carolina Stroleck.
- ¿Miss Strock? Karapak, lamaló non pin.
- No, no, Stroleck, Carolina Stroleck.
- Kapina... no, no Kaparak.
- Kapina, no. Carolina Stroleck... La conoce usted

mucho.

- La misma.. Pin Pin, lamaló poropor.
No le puedo entender. Señor Doctor Kochinski, ¿Quiere repetir, por favor?

- Paraplan non pin, lamaló porpor, sapat napat." (pp. 327-328).

Es humor de expresión lingüística con serio fondo metafísico (198) el empleo del singular y plural que el doctor Lamboni hace al referirse al niño de dos cabezas. Duda todavía de si se trata de uno o dos seres, y así lo refleja al hablar con Mr. Dorelle. Este se verá contagiado de ese especial vaivén lingüístico:

"-Tengo el gusto de participarle que su hijo, o sus hijos, porque esto todavía no hemos podido determinarlo de una manera fehaciente (...)

- (...) todavía no he visto a mi hijo, o mis hijos,..." (p.266).

Tal trabalenguas volverá en la novela en la escena romántica entre el mismo doctor Lamboni y la abandonada Mrs. Eugenia Dorelle. Imprime un especial ritmo al discurso, y es al mismo tiempo parodia del estilo oratorio:

"-(...) su hijo, o sus hijos no son ya para mí in caso, sino que, por ser de usted ya es, o son, para mí, uno o dos hijos... Lo amo, los amo, como si fuera mío o míos..." (p.234).

El lenguaje es también el medio de producir humor con el juego tan utilizado en la novela, y al que ya hemos aludido, de la invención del nombre propio de fonética simbólica (a través de raíces existentes en el idioma gallego o castellano), onomatopéyica, o simplemente ridícula. También los lugares, como ciudades, estados, universidades, empresas, se someten a esta broma, creándose incluso a partir de ellos derivados tan cómicos como "prometeidas, promonteses, o promontanos" (de Promonta), "sabios marimanteses y zelofandianos" (de las universidades de Marimanta y Zelofandia), o "polipatologistas y mandingantes" (partidarios del "Gran hospital-Sanatorio de Polipatología" de

Camping West", o del "Circo Mandinga"). Hasta las cosas, como los "bombones de sonsacadina del doctor Spilisman", aplicados como un detector de mentiras, se prestan a este juego.

Para terminar con el humor, diremos que la comicidad tiene un fin puramente lúdico, dominante en la primera parte de la novela; unido a un propósito de distanciamiento narrativo que se hace más fuerte en su segunda parte. El primer fin ha quedado suficientemente mostrado. Veamos ahora el segundo:

El distanciamiento se produce mediante la ironía con que el autor trata la historia. En frecuentes ocasiones nace esta ironía de las referencias metaliterarias que los propios personajes hacen (199).

Cuando la narración trata de reflejar la soledad y desesperación de Eugenia abandonada, deja caer algunas notas cómicas que descubren la intención paródica del autor. El personaje se esfuerza por comprender las cosas terribles que ha sufrido. Acude entonces a una referencia "metaliteraria", y lo hace de forma bastante creíble, pues la expresión que utiliza pertenece al lenguaje común:

"¿Cómo llamarles? Ah, sí: novelescas. Sólo que lo que es tan bonito en las novelas, en la vida no tiene nada de divertido..." (p.132).

Un buen ejemplo de distanciamiento es toda la escena de amor entre Lamboni y Eugenia: se evita caer en lo lacrimógeno, con rasgos tomados del vodevil o del folletín. Los personajes, con sus alusiones (al Teatro en general, al Divino Impaciente, aquella obra de José María Pemán que triunfaba por entonces,...) e incluso con su actitud (hemos comentado la distorsión que sufren en otro apartado), consiguen crear un efecto paródico.

Ya cerca del final, rompiendo el ambiente sugestivo de misterio, que estaba haciendo demasiado "impresionante" y sería la novela,

vuelve el autor a utilizar el chiste metaliterario para restituir el tono paródico: La bruja o maga Safiyya anuncia a los Lamboni una prueba extraordinaria de su poder: hacer que su nieto acribille a tiros su propia creación, el niño egipcio de Tres Cabezas.

Teobaldo Lamboni trata de disuadirla y el diálogo entre ellos termina de esta manera:

"(...)
-Eso no se lleva ahora, es muy poco elegante.
-¿Cómo? ... ¡Un final shakesperiano!
-Sí... pero ahora...
-¿Ya no está de moda entre ustedes la literatura tremendista? "(p.369).

-Diversas influencias en La verídica historia del niño de dos cabezas de Promonta.

Hay influencia de ciertos subgéneros narrativos, como el folletín: uso de lo imprevisto, ciertas frases para subrayar situaciones folletinescas: "Convertida en desgraciada madre y esposa abandonada y sola en la vida, por aquella mala partida,..." (p.319), y diálogos caricaturescos en clave deformada:

"-¡Oh, señor profesor doctor Lamboni, cuántas cosas me ofrecéis! Sois opulento y pródigo como un rey del petróleo, como un rey de cualquier cosa, (...)" (p.323).

De la novela tremendista o existencial se toma el personaje en la soledad de su ser, enfrentado a un mundo absurdo, como se muestra Mr. Dorelle en sus diálogos. Y del subgénero teatral del "vodevil", seducciones, engaños, abandonos y expresiones en boca de los personajes como Eugenia, que le espeta al dr. Lamboni:

"(...) que mi marido me haya abandonado yéndose de viaje con una señorita, que al parecer es enfermera, y que tengo derecho a sospechar que sea de esta casa" (p.320).

Aparte de las mencionadas, hay en esta novela tres innegables corrientes de influencia, que superan los límites literarios. Se trata, por orden de importancia, de las siguientes:

1) El cine americano. Son muchas las cosas que Vicente Risco toma de un cine que le llamó la atención por superar en velocidad narrativa o intensidad de acción al cine español o europeo en general. Además, este cine -especialmente la modalidad de "cine negro"- le ofrecía un mundo muy acorde con el que pretendía reflejar en la novela. Hay huellas cinematográficas en personajes: El "hombre de acción", Ely Cottonac (por ejemplo, en la sec. XI), empresario con influencia política, ávido de lucro, amoral, dueño de un poderoso aparato de espionaje (200). La "mujer fatal", seductora, implacable y fría: Miss Carolina Stroleck, que se muestra tal y como es en realidad ante el miserable Dorelle, en la sec. XI. En diálogos rápidos y emocionantes, como el que acaba con una secuencia prolija, dedicada a las luchas entre científicos. Lo entablan Cottonac y el doctor Tramping. Veamos algunos fragmentos de su final:

"-Voy a arrancar al niño de dos cabezas de Promonta y a sus padres, de las uñas del Profesor Lamboni.
-¿Cómo va usted a hacer para conseguirlo?
-Es mi secreto.
(...)
-El Circo Mandinga cuenta con un cuerpo médico de primer orden; no me hace usted falta.
-Bien. Volverá a empezar la guerra.
-Pero esta vez no será de médicos contra médicos, sino de un médico contra un hombre de acción." (p.293).

En escenarios, como el del Hospital Polipatológico de Camping West, que el autor describe con una enumeración de juegos fonéticos en la sec. I:

"Mr. Dorelle se dejó llevar por muchos pasillos largos, solitarios, silenciosos, brillantes de asepsia,

antisepsia y profilapsia. Suelo de caucho, paredes de corcho, puertas de esmalte" (p.258).

En costumbres sociales. Desde las que dominan la vida pública, como las elecciones "a la americana", tema que se ofrece en la sec. III a través de la participación en ellas de los bandos "científico-médicos". Esta enumeración da idea del hiperbólico aparato electoral:

"Este partido se estaba organizando rápidamente con mítines, centros de reunión, oficinas, órganos y medios de propaganda, periodistas, oradores, conferenciantes, locutores de radio, pintores de carteles, dibujantes de caricaturas, cantantes de canciones alusivas, músicos compositores de coplas, poetas satíricos, inventores de chistes, hombres-anuncios..." (p.280).

Hay sarcasmo en este retrato de la vida política americana, que acaba con una nota degradante:

"El de los creyentes en el Niño de Dos cabezas de Promonta se llamaba partido polipatológico, y el de los incrédulos, partido mandinga, por estar dirigido, en calidad de jefe visible, por el famoso "tonto" del Gran Circo Mandinga, que gozaba de gran favor en el público promontano, (...)" (p.281).

Pasando por la influencia de la prensa "independiente" en la vida social y la consiguiente lucha entre periódicos, hasta aquellas costumbres sociales que se circunscriben a la vida privada, como el divorcio, las bodas de divorciados, o el elogio de la vida familiar,...

Pero donde mejor se percibe la influencia del cine americano es en el "leit-motiv" de la intriga, el espionaje y la conspiración. En la primera parte leemos:

"Aquel aparato admirable en combinación con un servicio paralelo de investigación y espionaje cuyos hilos y ramificaciones igualmente matemáticas y perfectas, estaban introducidas en los más profundos recovecos de la organización y servicios del Hospital-Sanatorio General de Camping West (...)" (p.285).

Y en la segunda, el motivo se mantiene, como podemos ver en las palabras del embajador sobre "el procedimiento propio de nuestra época, el de los hombres modernos, el de los hombres de acción", es decir, la política de los hechos consumados. A la pregunta de Lamboni sobre si hay manera de arrebatarse al niño de las manos de Cotonac, responde:

"-La hay para todo (...); este es un buen país, todavía para esas cosas. Yo he logrado aquí espabilar a nuestros hombres del Servicio Secreto, que buena falta les hacía." (p.361).

En la novela, el leit-motiv se constituye en narración paralela a la principal. La última secuencia pone punto final a este tema, cuando Lamboni lee en el periódico la noticia de que Cotonac ha sido nombrado embajador de Marimantas: el niño ha vuelto a casa. Fuera, el mundo sigue el vértigo de la intriga y el enredo.

2) Personajes y motivos de la novela contemporánea que más influencia han tenido sobre las nuevas técnicas narrativas. En concreto, La verídica historia... repite alguna característica de las que más han llamado la atención en la novela, por ejemplo, de Franz Kafka:

Mr. Dorelle recuerda a los personajes enfrentados con un mundo deshumanizado. Su lógica simple, de una ingenuidad aplastante, choca de este modo con el absurdo (201). En el tipo de personaje que representa Mr. Dorelle y la manipulación a que se ve sometido en las primeras secuencias de la novela por parte de los médicos, con el aditamento del espacio-fortaleza que supone el Gran Hospital Sanatorio Polipatológico de Camping West, y la maraña conspiratoria

en la que el protagonista se ve envuelto, podemos observar la huella de El Castillo, la novela más representativa del autor checo.

Como muestra de esta influencia kafkiana -que no llega a ser explotada suficientemente en La verídica historia...- tenemos todo lo relativo a la organización secreta de la oposición al dr. Lamboni (sec.IV). La fuerza de esta oposición radicaba en un intrincado servicio de espionaje que, como el pez que se muerde la cola, no sabía bien hasta dónde llegaba su alcance y para quién exactamente trabajaba:

"En el despacho del Jefe, agente de Mr. Ely Cotonac -relación que era enteramente desconocida de todos los que pertenecían a la organización, como también lo era el nombre del Jefe que los dirigía-, había un gran esquema con los signos y rayas de colores dibujado en un enorme papel, en el que estaban indicadas todas las operaciones a desarrollar." (p.285).

3) Un humor del tipo que cultivaban en La Codorniz (202) los autores de teatro cómico español (Miguel Mihura, "Tono", etc...) y que trataba de resaltar los aspectos más absurdos de una vida cotidiana que se hacía pasar por lógica e indiscutible.

Hay algún que otro chiste en la novela de Vicente Risco que obedece a este peculiar modo humorístico. Por ejemplo, cuando Mr. Dorelle dicta el número de su carnet a requerimiento del primer médico que le recibe en el Hospital: "nueve ocho siete seis cinco cuatro tres dos uno"(p.258). Unas líneas después le enviarán con un empleado a otro cuarto, repitiéndose la gracia por si la anterior hubiese quedado inadvertida: "-Conduzca al señor al uno dos tres cuatro."

Más situaciones cómicas de este estilo: el bombardeo de preguntas, gradualmente dispuestas hasta el absurdo total, que los

periodistas dirigen al atribulado Mr. Dorelle. Es una caricatura de las frívolas "interviús" de la prensa sensacionalista:

"-¿Está usted satisfecho?
-¿Le gusta su hijo con dos cabezas?
-¿Está sano?
-¿Llora mucho?
-¿Es muy guapa su señora?
-Está usted muy enamorado?
-¿Qué edad tiene ella?
 (...)
-¿Qué piensa hacer usted esta tarde?
-¿Cuál es su paseo favorito?
-¿Va usted a algún café?
-¿En qué restorán come?
-¿Cuánto le cuesta el cubierto diario?
-¿Duerme usted con sábanas de hilo o de nylon?
-¿De qué marca son las medias de su señora?" (p.268).

Esta comicidad, que puede observarse en más momentos -especialmente en el chiste basado en el lenguaje- está relacionada con la del teatro francés del "absurdo"(203) hasta en su fin más directo: mostrar el horror de la situación del hombre en el mundo incomprensible de la posguerra europea.

-Adscripción genérica de La verídica historia del niño de dos cabezas de promonta.

Antonio Risco se preocupó de adscribir este relato de Vicente Risco a un tipo de literatura o subgénero novelesco determinado. Según él, el título de la novela, que completo sería La verídica historia del prodigioso Niño de Dos Cabezas de Promonta (204) no deja lugar a dudas de que se trata de una "fabulación maravillosa". Antonio Risco la encuadra en el subgénero de "ciencia ficción" y dentro de él, en la modalidad "antiutópica" y "anticientífica". Los datos que la novela presenta apuntan efectivamente a un mundo deshumanizado y "futurista". Mediante la ciencia-ficción suele

hacerse sátira de la realidad actual, como anuncio de los males que puede acarrear un mundo incontrolado y ciego. Pero Vicente Risco no profetiza en la novela, sino que se queda en un "futuro muy próximo", apenas diez años por delante del momento que él vivía al redactar la novela. A eso se añade que el punto de partida de esta historia imaginada por Vicente Risco es un suceso real (205) que el personaje del dr. Lamboni cita en su primera conferencia, en una alusión claramente exotextual y metanarrativa:

"(...) En este mismo siglo se habían producido por lo menos, dos nacimientos de infantes bicéfalos, ambos en el año 1953, a saber: un niño de dos cabezas, en Indianápolis, y otro igual en una localidad del Brasil." (p.282).

Bien es verdad que el escenario de la historia, un país multirracial y avanzado, del que la España de los cincuenta se encontraba todavía muy lejos, hace prolongar esa visión futurista bastantes años más. Con ello queremos decir que la novela es sátira del mundo civilizado moderno que el propio Vicente Risco vivía. Su ataque apunta directamente a la vida americana que Occidente entero se ha fijado como modelo, y más específicamente al papel preponderante que la ciencia toma en ella, como regidora de la vida humana y el curso de la Naturaleza.

Como especialista en literatura fantástica, una vez más procede Antonio Risco a catalogar los elementos maravillosos que surgen en esta narración, en las modalidades que él ha establecido dentro del tipo a que pertenece la novela: "Irrupción de lo maravilloso en un mundo supuestamente real" (tipo 3) (206).

Hay elementos de varias clases: la intervención de Safiyya representa "la manifestación de un poder superior al hombre", si consideramos que se trata de una diosa -de esto, como de otras cosas, no se está seguro en la novela-. Si la consideramos bruja,

de acuerdo con el parecer del matrimonio Lamboni, entonces sería el ser humano el que maneja lo maravilloso.

Ahora bien, la novela tiene como motor de la historia al niño prodigioso. Tampoco está clara la causa de su aparición en el mundo. He aquí, una vez más, el mayor atractivo de la novela: las cosas son inseguras, nada se afirma sobre lo que más interesa. Recordemos cómo al tratar la estructura de la novela, decíamos que el ritmo nervioso de la narración se debía, entre otras razones, a que el narrador no daba nada por definitivo: planteaba varias posibilidades y no optaba por ninguna. Al lector le queda una enorme incertidumbre que se anegará finalmente en el misterio. Pero algunos signos le apuntarán a la explicación más plausible. Ocurre así con el más preocupante enigma, como es la causa del nacimiento del Niño de Dos Cabezas. El relato parece desechar la causa médica -a la que Lamboni se acoge por intereses políticos- y hacer que el lector repare en otra muy distinta: una causa natural pero conectada con misteriosos fluidos de lo sobrenatural, a través del arcano de la psicología humana. En efecto, el niño nace después de una impresión profunda que la madre se lleva al visitar el museo etnológico y contemplar ciertas figuras de dioses bicéfalos. Primero será Arthur Dream, uno de los disparatados científicos (p.288, sec. V). Luego, la propia madre (p.313, sec. XII):

"Se lo había callado a todo el mundo, había pasado grandes sudores para ocultarlo en los interrogatorios que le hicieron tantísimos médicos, pero aquello fue, fue, aquello fue, aquello fue... Aquellos ídolos horribles del museo."

Y, por último, la maga o diosa Safiyya, cuando la madre ha olvidado ya aquellas figurillas del museo (sec. XXI, p.367):

" 'Yo podría deciros en dónde se encuentran los modelos antiquísimos, tallados en madera, del Niño de Tres Cabezas de Gizeh y del Niño de Dos Cabezas de

Promonta'... Estas eran las palabras que se habían clavado en el alma de Eugenia Lamboni, antes Dorelle (...) Había allá en el fondo, que lograba captar, un sentimiento confuso de alguna relación oculta entre aquellas palabras de la anciana egipcia y que no podía recordar."

Aceptando como verdadera esta causa tres veces repetida en la novela, concluiremos en que lo maravilloso en ella procede de algo ajeno al hombre (causa divina, en relación con lo natural). De este modo la novela pertenecería al subgrupo A: "lo maravilloso es exterior al hombre".

Pero Antonio Risco prefiere ver la novela incluída en su integridad en el apartado C: "lo maravilloso es creado por el hombre porque es lo que se refiere al Niño de Dos Cabezas (producto de la medicina y, por consiguiente, del hombre como hemos visto) lo que determina la fábula de la misma". (207)

No niega que el monstruosismo, fenómeno muy antiguo, obedezca a una causa exterior al hombre, pero concede preeminencia al hecho de que sea la medicina la que conserve y haga desarrollar en perfecto estado al Niño de Dos Cabezas de Promonta. Estas palabras, pronunciadas en un momento de la novela por Mr. Ely Cotonac, el director del circo, confirman la tesis de Antonio Risco, aunque nosotros prefiramos sustituirla por la otra:

"Nosotros cultivamos y propuganmos el monstruosismo, que es la verdadera victoria del hombre sobre la naturaleza, una victoria a cuerpo limpio, sin máquinas, sin instrumentos, como la consiguen los acróbatas, los trapezistas, los contorsionistas. Vencer a la naturaleza en su propio terreno..." (p.273).

IV.3.3. La reflexión metafísica en La noche y la muerte.-

La noche y la muerte es una novela corta que apareció publicada en la revista Garbo, de Barcelona, en 1958 (208). Por tanto, se puede considerar como la última contribución de Vicente Risco a la prosa narrativa.

Según anuncia el título, el tema de esta narración es la identificación de la noche y la muerte y el terror que ambas causan al protagonista, un hidalgo gallego en decadencia.

Aunque el quid argumental se reduce a la traición de un criado en la persona del noble, en el fondo de la novela late constantemente un ambiente maravilloso (209). Lo mágico aparece presentado desde las primeras líneas: los criados comentan en la cocina de los Casalta las insólitas costumbres y experiencias de Paco Liria, el hidalgo. Este, por temor a la muerte durante la noche, se pasea en vigilia hasta el amanecer por el pasillo de su casa. También aluden al hecho extraño de que ya murió una vez, dejándolo sin explicar. Después conocemos a Paco Liria en persona y nos enteramos mejor de las condiciones maravillosas de su vida. La extrañeza queda un tanto mitigada por las exhaustivas explicaciones que nos procura el narrador -muchas parten de la mente del propio protagonista-, que incluso llega a aventurar la falsedad de la mayor parte de lo que se le atribuye a Paco Liria. Quizá la historia de su regreso a la vida sea inventada, aunque a fuerza de repetirla se la haya terminado creyendo él mismo. Pero si así fuera, habría quedado incorporada a lo "real", como parte de la "realidad" de Paco Liria.

De la muerte terminarán librando a Paco Liria unas manos misteriosas en forma de presentimiento. La noche acaba: es esa la

duración de lo que se relata, con algún que otro salto atrás en el tiempo. Cuando las primeras luces aparecen por el horizonte, la compacta realidad deshace el misterio, aunque se sostenga sobre él. Paco Liria adopta una solución "religiosa". Como está convencido de que han sido "sus difuntos" quienes le evitaron la muerte a manos del criado, decide ir a misa, abandonando su habitual actitud de descreimiento (210).

-Esquema estructural.

A) SECUENCIAS I y II. La servidumbre y los Señores: son descripciones de ambientes las que se reparten en estas dos primeras secuencias. La primera está apoyada en el diálogo, y repleta de elementos catafóricos, más tarde desarrollados (p.e., la muerte ya vivida por el mayorazgo), o resueltos (p.e., la mala cara del Venerando).

B) El noble:

- Sus divagaciones. La cena (sec. III)
- El paseo nocturno (sec. IV).
- El relato dentro de la narración: la muerte ya experimentada por el protagonista (sec.V).

C) El suceso. El criado intenta asesinar al noble (secuencias VI y VII). La narración ofrece el contrapunto de los pensamientos de ambos personajes, después de ese intento fallido.

D) La solución final. La misa de la mañana y el destierro del criado (sec. VIII).

La novelita está estructurada de modo que el lector comienza a conocer prácticamente todo del protagonista merced a la escena de los criados en la cocina de la casa de los Casalta.

Pero la narración se ha iniciado antes, desde el punto de vista de un protagonista todavía oculto: "Aquella noche no tenía más que al Venerando, porque el Dositeo lo había mandado a Monforte" (p.2). Enseguida el narrador divaga sobre detalles pequeños, caseros, como unos bizcochos que se habían agotado en casa del noble.

A lo largo del relato, estos objetos que remiten a viejas costumbres del país, tendrán un tratamiento especialmente importante, como si fueran símbolo de lo que se terminará perdiendo cuando los que los valoran -como el noble en vías de extinción- desaparezcan (211).

En esta pequeña introducción encontramos el único "salto atrás" que ofrece la narración. Se trata de una anécdota humorística atribuida al abuelo del mayorazgo.

La escena de los criados está dominada por el diálogo. Los personajes hablan con giros y vocabulario gallegos, y el tema exclusivo de su conversación es el amo del Venerando, del que al fin sabemos su nombre: don Paco.

El mayorazgo responde a las características típicas de esta clase de noble. Vida en Madrid, fortuna inagotable, con una hija natural muerta tísica y que iba destinada a emparentarse con los Casalta. Un forastero que asiste a la reunión parece sorprenderse de la manía del paseo nocturno del hidalgo, bajo la vigilancia de sus dos criados, pero la criada más vieja cita el caso del cura de Aldroite y da a ambos la razón. La noche "es muy negra y no anda por el mundo nada bueno" (p.3).

Hemos mencionado los elementos catafóricos en esta secuencia,

que apuntan a acontecimientos posteriores, incluso desvelándolos demasiado. El más impresionante es lo que la Secundina, que ha visto cumplirse otras advertencias suyas, dice de Venerando cuando éste se ausenta:

"tenía cara de mala idea. Yo se la veía entre las cejas, como una señal, como si fuera una señal de sangre."(p.4) (212).

La narración se centra ahora en el piso superior, donde tiene lugar la tertulia de los Casalta. A través del imperfecto "durativo" se habla de lo que solía ocurrir en estas tertulias cuando acudía el mayorazgo las pocas ocasiones en que estaba en el pueblo (213). Paco Liria aparece por fin, ocupado en jugar al ajedrez o en contar a las hijas del conde sus historias en la Corte, mientras los demás juegan al tresillo.

La narración parece concretarse en el tiempo exotextualmente, dentro de ese imperfecto durativo:

"El señor de Soutolongo les refería historias de la Corte, anécdotas de la Reina, de los políticos, de los escritores, de las damas de la aristocracia"(p.213).

Se trata probablemente del reinado de Isabel II, antes de la revolución de 1868, que señaló el ocaso definitivo "de todas las grandezas". Es una época todavía dominada en España por el Romanticismo: las niñas del conde leen a George Sand y Alejandro Dumas; mientras que la hija

"de Paco Liria murió a los quince años, de lo que morían las heroínas de las novelas románticas: tísicas." (p.5) (214).

Cuando el mayorazgo vuelve a casa alumbrado por el Venerando siempre cabizbajo (otro elemento catafórico) le conocemos en su intimidad. Siempre andaba con recuerdos, pero en este pueblo al que no había vuelto -decían los criados- desde la muerte de su hija,

"lo acechaba constantemente la memoria para echársele encima y abrumarlo" (p.5). El relato añade una dosis más de misterio, con este tema de la memoria, tantas veces tratado por Vicente Risco.

La nota más destacada de su carácter es la tolerancia indolente: "En realidad, le toleraba todo a todo el mundo, no sabía él mismo si por buena pasta o por pereza". (p.5). En cuanto a sus hábitos, descubrimos por ellos en Paco Liria al ser decadente y exquisito en el que va a agotarse la sangre centenaria, siguiendo leyes inexorables: No leía, se cuidaba, comía poco y observaba un buen régimen higiénico. En el modo de comer nos recuerda al ya viejo Des Esseintes de A rebours, de Jois-Karl Huysmans: pasea y va picando sin orden ni concierto, reservando el disfrute de sus sentidos para el placer de la sobremesa, puro mojado en ron y café en taza de boj. También nos lo recuerda su "spleen". Paco Liria se aburre con todo, y es incapaz -en esto se diferencia de Des Esseintes- en buscarse a sí mismo diversiones. Le desazona aquella casona del pueblo, llena de recuerdos sobre la muerte. Pero le fastidia pensar, como hace el protagonista de A rebours, en los inconvenientes de un viaje. En fin, que sólo le queda la soledad, y de cuando en cuando, la nostalgia de su hija.

Finalmente le vemos, en la secuencia IV, llevar a cabo el paseo nocturno que los criados habían comentado (215). Las descripciones en este momento ocupan un espacio parecido al del cuadro de costumbres de la primera secuencia, pero poseen una fuerza distinta. Son objetos y lugares cargados de simbolismo: el largo pasillo con los extremos en penumbra, donde tienen que vigilar apostados los criados, un mueble en el centro con un reloj parado en las doce, y una larga fila de retratos de los antepasados en la pared. Destacan el símbolo del caballo que adorna el reloj,

detenido en su salto, "imagen, acaso, del destino de la casa de Liria" (p.8); y el detalle del reloj parado, a pesar de ser algo normal en los relojes de aquella casa: "un reloj parado es una inevitable imagen de la muerte, parece un difunto."(p.8).

A partir de aquí, Paco Liria deja suelto su pensamiento. En su reporducción, mezcla de estilo indirecto e indirecto libre, hallamos la clave de su comportamiento. Paco Liria tiene ganas de dejar de vivir, pero no quiere morir porque le aterriza el paso de la muerte. La muerte es descrita por él con una serie de metáforas. Es igual a la noche, al luto, a la negrura, al sueño, pero sobre todo, al espacio oscuro entre las estrellas. Por eso Paco Liria quiere ser su propio vigía en la noche que le aterriza. Y se hace acompañar porque necesita muy cerca la mano de otro ser vivo.

En este momento clave se ofrece un relato inserto en la historia, como aquellos que surgían en la novela Gamalandalfa. Consiste en la narración de la muerte ya vivida por el protagonista. Es lo que hace que La noche y la muerte adquiera su definitivo carácter fantástico, aun a pesar de que este relato tiene como función aclarar, es decir, sostener lógicamente el pavor casi patológico de Paco Liria a la noche-muerte. El estilo indirecto libre es la forma de introducirlo, y a través de él el personaje -suponemos que en aras de la verosimilitud-, confiesa que se trata de una historia que inventó una vez para terminar creyéndola real. Pronto el narrador toma las riendas del relato, y lo introduce (emergerá de forma parecida casi al final) con estas palabras, que insisten en su carácter de invención:

"La historia era, poco más o menos, la siguiente ... Poco más o menos, porque siempre se separaba un poco de la versión original, cada vez que la relataba" (p.9).

Este relato lineal clásico, de contenido fantástico, viene a contar que Paco Liria, en un viaje a caballo a través de la llanura nevada, siente verse atrapado poco a poco por la muerte. En efecto, sufre la experiencia de morirse como un alejamiento de sí mismo, hasta abandonarse en un olvido casi total,

"...libre incluso de sí mismo, libre de todo, menos de la contradicción, de la última contradicción"(216).

La experiencia no llega a su fin, porque el que había sido Paco Liria, y que ahora contempla desde lo alto su propio cadáver, siente que tiene que regresar otra vez (217). El umbral se queda, lamentablemente, sin trasponer. "¡Qué fastidio! ¡Qué lástima! ¡Ahora que estaba dando el mal paso!", exclama el que vuelve a ser Paco Liria. Y, desde ese momento, lo que más le va a doler es "cualquier día, volver a morir..." (p.11).

Comienza otra parte reflejada en el esquema estructural: el del relato del "suceso". Hasta aquí no ha ocurrido nada en realidad. Tan sólo ha habido descripción y lirismo, con el añadido fantástico de esa extraña experiencia del protagonista. Es en este momento cuando la narración, reintegrada en su "presente", se incorpora a la narrativa realista. El Venerando intenta asesinar por la espalda al amo para robarle, pero éste logra defenderse, y tras largas horas de imposición silenciosa sobre el criado "felón", le despacha sabiamente para América cuando amanece (218). El impacto se ha conseguido. Paco Liria reacciona con el último destello de ira hidalga que le queda en la sangre:

"Era entonces el descendiente de una larga línea de señores de horca y cuchillo, dispuesto a infligir un castigo ejemplar a un vasallo criminal, ingrato y traidor" (p.12).

Luego tendrá la certeza de que han sido sus antepasados quienes le han avisado en la oscuridad.

En este episodio la relación entre este personaje, y el prototipo de noble decadente de las narraciones de Ramón Otero Pedrayo (por ejemplo, O Fidalgo) se hace evidente. El tema, secundario en esta narración de Vicente Risco, del acabamiento de la nobleza gallega en forma de lenta agonía; así como el personaje de Paco Liria, es muy semejante al de las novelas de Eça de Queiroz, especialmente al de La ilustre casa de Ramires. La nulidad de la vida del noble, y la aparición de pronto de ciertos resortes escondidos, de antigua raigambre, se presentan del mismo modo en esta novela y el relato de Vicente Risco; es decir, cuando el noble se enfrenta al criado que ha cometido felonía.

Podemos considerar este aspecto neo-realista en La noche y la muerte como una especie de "tributo" pagado a la tendencia dominante en la narrativa de los años cincuenta. Del mismo modo las primeras secuencias rendían otro al cuadro costumbrista. Véase como exponente de ello el monólogo del pensamiento de Venerando sobre los motivos de su intento de asesinato: el dinero y la instigación de su suegra. Como contrapunto, en una bifurcación de la "perspectiva" narrativa, se sigue ofreciendo el monólogo de Paco Liria. En el silencio de la escena, ambos personajes piensan nerviosamente sobre los mismos hechos.

Incluso hay un matiz "tremendista" que añade desazón a un episodio ya muy desagradable. El autor lo logra con el hiperbolizado ataque al simbolismo de la hora en que "la luz se hace más dudosa".

La enumeración, puesta al servicio de la "amplificación" retórica -un recurso empleado constantemente en la novelita- crea este efecto final, quizá no pretendido por el autor:

"La noche se ha ido, pero es ahora cuando se descubren sus efectos; los cuerpos de los borrachos que han dormido al sereno y se levantan tiritando y llenos de bascas; los cadáveres de los asesinados y de los muertos de frío y de hambre; los jugadores que regresan cabizbajos con la bolsa limpia; los mendigos que van a apostarse en sus puestos de pedir; las parejas vergozantes que salen hastiados de los bailes; las viejas enlutadas que se dirigen a la iglesia; los escapados de lugares en que no quieren que los sorprenda el sol; ...la noche se ha ido, pero la muerte aún tiene ahora su hora más propicia, (...)" (p.15).

El remate, con la solución religiosa (219), adoptada como si no revistiera importancia para el protagonista, deja abierto el relato y hace posible aventurarse a atar ciertos cabos. ¿No habría regresado de la muerte aquella vez Paco Liria para que surgiera un día la posibilidad de arrepentirse?.

NOTAS

CAPITULO IV.

(1) RISCO, Vicente, "El tesoro de Kolirán", El Miño, año XIII, nº 3.324, Orense, 30 de enero de 1910, p.1. El cuento fue transcrito fielmente para el presente trabajo por José Luis LOPEZ CID de la colección de El Miño perteneciente a la familia Pérez Coleman.

(2) RISCO, Vicente, "El Enviado", Mi Tierra (revista gallega), año I, nº3, Orense, primera quincena de agosto de 1911, pp.1-2. Figura en la primera página un retrato de Vicente Risco dibujado por V. de Sotomayor.

(3) Vid. HINTERHAUSER, Hans, Fin de siglo. Figuras y mitos, Taurus, Madrid, 1980 (cap. 1, "El Retorno de Cristo").

(4) En las citas suprimimos los acentos gráficos en desuso.

(5) RISCO, Vicente, "Preludio a toda estética futura", La Centuria, nº1, junio de 1917, op. cit., pp.17 y 18.

(6) RISCO, Vicente, Do caso que ll'aconteceu ô Dr. Alveiros, Terra a Nosa!, suplemento de El Noroeste, año 1, vol.7, A Cruña, abril 1919. Citamos por la edición de RISCO, Vicente, O Porco de pé e outras narracións, Galaxia, Vigo, 1972.

(7) RISCO, Vicente, O lobo da xente (lenda galega relatada), A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, "Lar", ano 2, nº10, A Cruña, 4 de xulio de 1925. Citamos por la edición de RISCO, Vicente, O Porco de pé e outras narracións, op.cit.

(8) Conferencia leída en 1928: RISCO, Vicente, "Ensaio d'un programa pr'estudo da literatura popular galega", op.cit.

(9) RISCO, Vicente, Pra recoller contos galegos. Guía disposta no Museo sobre a adaptación galega do "Verzeichnis der Märchentypen" de Anti AARNE, que preparaba o mestre...", Museo de Pontevedra, Patronato J.M. Cuadrado, Pontevedra, 1970. Esta adaptación es con seguridad bastante posterior a su "Ensaio d'un programa pr'estudo da literatura popular galega", op.cit., donde hace mención de las principales escuelas folklóricas europeas.

(10) Esquema tomado de RISCO, Vicente, "Da Mitoloxía popular galega. Os mouros encantados", Nós, nº 43 y nº 45, Ourense, 25 Xulio - 15 Setembro 1927.

(11) Era prematuro interesarse por la forma. Habría que esperar al Estructuralismo y a la difusión de la obra de Vladimir Propp por la Europa Occidental.

(12) VARELA, José Luis, "La transfiguración literaria del mundo mítico (el ensayo de Vicente Risco)", en La transfiguración literaria, Editora Prensa española, Madrid, 1970, p. 279.

(13) RISCO, Vicente, "Os mouros encantados", op.cit, p.2.

(14) RISCO, Vicente, Mitología Cristiana, Editora Nacional, Madrid, 1963. RISCO, Vicente, Orden y Caos (exégesis de los mitos), prólogo y notas de Luis CENCILLO, Editorial Prensa Española, 1968.

(15) CUEVILLAS, F., "As novelas de Lar", op.cit.

(16) ALONSO MONTERO, Lengua, Literatura e Sociedade en Galicia, Akal, Madrid, 1977, pp.50-54.

(17) RISCO, Vicente, "Un caso de lycantropía", edit. Moret, A Cruña, 1971.

(18) Reseña de la causa formada en el Juzgado de 1ª instancia de Allariz distrito de La Coruña, contra Manuel Blanco Romasanta, el hombre-lobo, por varios asesinatos, impr. de la vda. de Antonio Yenes, Madrid, 1911.

(19) RISCO, Vicente, "Da mitoloxía popular galega", Nós, nº43, Ourense, 25 de xullo 1927.
RISCO, Vicente, "Os Mouros encantados", op.cit.

(20) RISCO, Vicente, "Ensaio d'un programa pr'estudo da literatura popular galega", op.cit..
Afirma que hay casos en que, en parte, se podría dar la razón a la escuela histórica o evemerista en la interpretación de los símbolos de la mitología. Los "mouros encantados" es uno de ellos.

(21) RISCO, Vicente, "Galizia céltiga", Nós, nº3, Ourense, 30 decembre do 1920.

(22) RISCO, Vicente, Mitología Cristiana, op.cit. ("Alrededor del Misterio").

(23) RISCO, Vicente, "A estrela do apóstolo", Nós, nº18, Ourense, 1 de Sant Yago 1923, p.9.
Vid, relacionado con el tema, RISCO, Vicente, "Mística disertación na que se decrara o simbolismo y-espiritual significado que ten a vida gloriosa do Santo Apóstol San Yago, assí como a festa que hoxe principia a celebrare a nazón galega", A Nosa Terra, nº 124, A Cruña, 25 de xullo de 1920, p.4.

(24) Vid. RISCO, Vicente, A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, op.cit.

(25) Ejemplos: "compaña", "huma", "deyxar", "jugo extrangeiro", etc.

(26) FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Vicente Risco. Escolma de textos, op.cit., pp.81-85.
Procede de la revista Céltiga, de Buenos Aires. El autor de la selección no informa sobre la fecha de publicación, pero pertenece sin duda a los años de galleguismo.

(27) Debería decir "cadeas".

(28) VALLE INCLAN, Ramón del, La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales. Colecc. "Austral", nº 811, Espasa Calpe, 3ª edición, Madrid, 1974, p.94.

(29) "AZORIN" /José MARTINEZ RUIZ/, La Voluntad, edic. de R. INMAN FOIX, 5ª edic., Castalia, Madrid, 1989, pp.133-134.

(30) RISCO, Vicente, "Memorias de pouco tempo", Nós, nº58, Ourense, 15 de Outono de 1928.
Citamos por RISCO, Vicente, Leria, op.cit., pp.151-158.

(31) "AZORIN" /José MARTINEZ RUIZ/, La Voluntad, op.cit., p.160.

(32) DULIN BONDUX, Nicole, El granito y las luces (I), op. cit., p.144: "El título del relato Memorias de pouco tempo lleva en sí mismo una indicación valiosa. Psicológicamente, sitúa al lector en el tema de la memoria y en el tema del tiempo. Estos dos ejes, deudores de Bergson y luego de Proust, serán posteriormente los ejes que regirán el Nouveau Roman. La narración tiene otra punta de modernismo: una imperceptible reminiscencia de la gimnasia estilística propia de Joyce, que nos recuerda el devanar de Dédalus en Compostela."

(33) RISCO, Vicente, "Jogadores de cartas", Nós, nº70, Ourense, 15 de Outono do 1929. Citamos por la edición de RISCO, Vicente, Leria, op.cit., pp.137-141.

(34) Debiera decir "áas".

(35) RISCO, Vicente, "O señor feudal" (deseño de Xorxe Lourenzo), Nós, nº74, Ourense, 15 de Febreiro do 1930, pp.29-30.

(36) RISCO, Vicente, "Meixelas de rosa", A Nosa Terra, nº264, A Cruña, 19 de Setembro do 1929, pp.7-12. Se reproduce en CASARES, Carlos, Vicente Risco, op.cit., pp.211-225. Y en FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Vicente Risco. Escolma de textos, op.cit., pp.72-80. Citamos por esta última edición.

(37) RISCO, Vicente, "Mejillas encendidas", El Español, nº313, Madrid, 28 de noviembre-4 de diciembre de 1954, pp.38-42.

(38) El manuscrito original lleva el título de Rubor de primavera.

(39) RISCO, Vicente, "Mejillas encendidas", op.cit., p.40. Entre paréntesis, una corrección sobre el texto del propio Risco (en la fotocopia cedida por Antón RISCO), donde aparece (a).

(40) RISCO, Vicente, "Preludio a toda estética futura", op.cit., La Centuria, nº1, junio de 1917, p.20.

(41) RISCO, Vicente, A Coutada, "Lar", nº22, A Cruña, xunio de 1926. Citamos por su reproducción en RISCO, Vicente, Leria, op.cit., pp.101-134.

(42) CARBALLO CALERO, Ricardo, Historia da Literatura Galega Contemporánea, op.cit., p.643, e IDEM, "A obra literaria de Vicente Risco", op. cit., p.18.

(43) RISCO, Antón, "El escritor Vicente Risco", Orense, Orense, 1981, p.62.

(44) VARELA, José Luis, "Risco y el diablo", Papeles de Son Armadans, nº147, 1968, p.303.

(45) RISCO, Vicente, Teoría do Nacionalismo Galego, op.cit..

(46) Haciendo abstracción del significado que este tema tiene en la teoría nacionalista de Vicente Risco, lo podemos relacionar con el tema clásico de la huida al campo y el menosprecio de la vida urbana.

(47) El subrayado es nuestro.

(48) RISCO, Vicente, Dédalus en Compostela (Pseudoparáfrase), Nós, nº67, Ourense, 25 de xullo do 1929. En el nº 26, de febrero de 1926, había hablado de Dublinese, Retrato de un artista adolescente y Ulises, en RISCO, Vicente, "La moderna literatura irlandesa", op. cit.

(49) Este recorrido, como el de las estaciones de Cristo hacia el sacrificio, tiene carácter simbólico: Santiago de Compostela es el centro de la civilización céltica. A su mundo mítico pertenecen otros nombres citados a lo largo del texto: Gaíferos de Mormaltán y Guillermo de Aquitania, la Santa Compañía, la Cruz y el Diablo. Como señaló José Luis VARELA, es la primera vez que trata literariamente el personaje del diablo Vicente Risco. También están presentes el Anticristo y el Apocalipsis. Vid. VARELA, José Luis "Risco y el Diablo", op.cit.

(50) RODRIGUEZ CASTELAO, Alfonso, "Humorismo. Dibujo humorístico. Caricatura", en Cuatro obras, edic. de Jesús ALONSO MONTERO, Cátedra, Madrid, 1976, pp.47.

(51) RISCO, Vicente, "Arte Nova", en "Homenaxe a Vicente Risco", Grial, nº1, Vigo, 1963, p.44.

(53) Ibidem.

(54) RISCO, Vicente, "Os Europeos en Abrantes", Nós, núms. 39-40, Ourense, 15 Marzo-15 Abril, 1927. Citamos la obra según la edición en RISCO, Vicente, O Porco de pé e outras narracións.

op.cit., (edic. 1982), pp.159-185. Al parecer, esta obra ya la tenía redactada, o al menos en mente, con bastante anterioridad, porque Eugenio MONTES la cita como "novela burlesca", junto al "ensayo inédito" "Tinieblas de Occidente", en la revista Cervantes, en mayo de 1919, op.cit. Y se menciona como "obra en preparación" en el número de la colección "Lar" en que se publicaron O lobo da xente y A trabe de ouro e a trabe de alquitrán.

(55) QUEVEDO, Francisco de, Vida del Buscón, Espasa Calpe, Madrid, 1954, p.78: "(...) al apearnos, me advirtió con grandes voces que hiciese un ángulo obtuso con las piernas y que, reduciéndolas a líneas paralelas, me pusiese perpendicular en el suelo."

RISCO, O Porco de pé e outras narracións, op. cit., p.182: "'-O corpo completamente horizontal'... Asina... Agora, '1º tempo. Posición inicial. Figura 14... Os brazos e as pernas encollidas...'".

(56) Vid. RISCO, Vicente, "El Padre Maestro Fray Benito Jerónimo Feijóo", en Historia general de las literaturas hispánicas, bajo la dirección de Guillermo DIAZ-PLAJA, tomo IV, 1ª parte, Barna, Barcelona, 1956, p. 205: "El siglo XVII, siglo del hombre fáustico".

(57) RISCO, Vicente, "O demo na tradición popular galega", Nós, nº30, Ourense, 15 xunio 1926, pp.1-5.

(58) RISCO, Vicente, O Porco de pé (novela), "Nós", A Cruña, 1928. Las citas siguen la edición en RISCO, Vicente, O Porco de pé e outras narracións, op. cit. (edic.1982).

(59) El papel que cumple en este apartado, precisamente a estas alturas de la novela, es el de dar descanso a su tensión.

(60) Lo que en narratología se llama "modalización".

(61) Ya se ha visto más arriba la función de la secuencia sobre el "Novelty".

(62) Sobre aventuras del doctor Alveiros en el Brasil. Vid. nota 83 de este capítulo.

(63) Vid. RISCO, Vicente, "O demo na tradición popular galega", op.cit.

(64) Muestra de esta habilidad es el pasaje en que la narración pasa por la lectura, de carácter metaliterario, que el dr.Alveiros intenta seguir en su casa a duras penas, por las continuas interferencias que ocasionan los festejos en la calle (p.128).

(65) Todo este disparate tiene su fondo serio, que el propio V.Risco trataría en los casos del hombre-lobo.

(66) Confluyen aquí ideología exotextual e intertextualidad. Como en Os europeos en Abrantes, se refiere a la filosofía de José Ortega y Gasset y sus seguidores. Es la misma manía de la higiene y el deporte, que a Vicente Risco tanto incomodaba.

(67) Existen en Galicia (provincia de Orense) varias parroquias con el nombre de "Solveira": San Salvador de Solveira, parroquia del municipio de Paderne de Allariz, San Salvador de Solveira de Limia, parroquia del municipio y arciprestazgo de Xinzo de Limia, y San Adrián de Solveira, parroquia del municipio y arciprestazgo de Viana do Bolo.

(68) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, La Saga/Fuga de J.B., Destino, Barcelona, 1972. La relación entre la obra de Risco y esta novela está analizada en CARBALLO CALERO, Ricardo, Libros e autores galegos, tomo II (siglo XX), Fundación Pedro Barrié de la Maza, Impr. "La Voz de Galicia", La Coruña, 1982.

(69) /Vicente RISCO/, "Cosas y Días (Café Royalty 1920)", op.cit.

(70) La Dictadura de Miguel Primo de Rivera.

(71) El "Artículo 29" pertenece a la Ley electoral del 8 de agosto de 1909. Se mantiene en vigor hasta que en mayo de 1931 un decreto de la República lo hace desaparecer. Su primer párrafo decía así: "En los distritos donde no resultaren proclamados candidatos en mayor número de los llamados a ser elegidos, la proclamación de candidatos equivale a su elección y les releva de la necesidad de someterse a ella".

(72) La tumba de Tutankamen fue descubierta por Lord Carnavon en 1922, y hasta febrero de 1924 no se reconoció el tesoro. Las excavaciones se habían iniciado en 1906.

(73) El subrayado es nuestro.

(74) Arbol odiado por Risco -y no, aseguraba él, porque se viera influido por el Poble Gris de Rusiñol. En su opinión, hacía más por la destrucción de una ciudad que el propio cemento.

(75) RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo I, op. cit., p.215.

(76) Datos tomados de BARREIRO FERNANDEZ, X.R., Historia de Galicia, tomo IV, "Edade Contemporánea", Galaxia, Vigo, 1981, pp.194-196.

(77) RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, op. cit., p.201.

(78) Ibidem.

(79) El subrayado es nuestro.

(80) Al menos en lo que se refiere al físico: "(...) el duque Jean, un débil joven de treinta años, anémico y nervioso, con mejillas hundidas, ojos de un azul frío de acero, nariz remangada, y sin embargo recta, manos secas y endebles.", HUYSMANS, J.K., Al revés, Bruguera, Barcelona, 1986,p.40.

(81) Con el primero coincide con el personaje constante del "hidalgo decadente", que en O Porco de pé sería el dr. Alveiros. Con el segundo, en el motivo de la Danza Macabra (presente en varios autores gallegos). Recuerdes Un ollo de vidro, de Alfonso R.Castelao.

(82) Vid. pp.37-38. Más adelante (p.121), el dr. Alveiros menciona a un personaje de Do caso que lle aconteceu ao Dr.Alveiros; R.Dehmel.

(83) RISCO, Vicente, O lobo da xente. A trabe de ouro e a trabe de alquitrán,op.cit.

(84) El más cercano en el tiempo a O Porco de pé es RISCO, Vicente, "O demo na tradición popular galega",op.cit.

(85) MOREIRAS, Miguel, "Humor i esperpento en O Porco de pé", Orense, Orense, 1981, pp.49-57. Halla evidentes metrismos y reconstruye gráficamente la enumeración para poner de relieve estos recursos estilísticos.

(86) Ibidem.

(87) RISCO, Vicente,"La Dama del Unicornio (pliego de cordel)". Continuación, Ilustraciones de Prego de Oliver, Misión, nº69, Pamplona, 1ª quincena de abril de 1940, p.12.

(88) Uno de sus comentarios del año 1961 en La Región se dedicada a la obra del etnógrafo portugués Fernando de CASTRO, A mulher vestida de homem.

(89) RISCO, Vicente, La Puerta de Paja, 1ª edic, Planeta, Barcelona, 1953. Las citas siguen la edición de RISCO, Vicente, Obra Completa, tomo II, op.cit., pp.13-167.

(90) CASADO NIETO, Manuel, "Vicente Risco, o home", Grial, nº86, Vigo, outubro, novembro, decembro, 1984, pp.489-504.

(91) *Ibidem*. Manuel CASADO NIETO menciona dicha carta.

(92) *Ibidem*, p.490. El descenso de La Puerta de paja en la lista se produce, a juicio de M. CASADO NIETO "de xeito insólito e difícilmente explicable".

(93) Datos tomados de COSTA CLAVELL, "El Nadal", Farro de Vigo, nº 27.705, Vigo, jueves, 31 de diciembre de 1953, p.7.

(94) Que la novela de Vicente Risco concurriera a este premio prestigioso (Mario la Cruz y Mercedes Salisach se encuentran entre sus galardonados), lo sabemos por la reseña que de La Puerta de Paja hace VILANOVA, Antonio, "Panorama Arte y Letras. La Letra y el Espíritu. 'La Puerta de Paja', de Vicente Risco", Destino, nº861, Barcelona, 6 de febrero de 1954.

(95) LÓPEZ CID, J.L., "Vicente Risco, La Puerta de Paja, Edit. Planeta, 1953", Insula, nº92, Suplemento nº7, Madrid, 15 de agosto de 1953.

(96) MARTÍNEZ CACHERO, José María, "La Puerta de Paja o una novela sin premio", La Nueva España, nº5.393, Oviedo, jueves, 12 de noviembre de 1953.

(97) VILANOVA, Antonio, "Panorama Arte y Letras. La Letra y el Espíritu. 'La Puerta de Paja', de Vicente Risco", op.cit.

(98) VALENTE, J.A., "'La Puerta de Paja' de Vicente Risco, Ed. Planeta, Barcelona, 1953. Realidad y sueño", Índice de Artes y Letras, núms.65-66, Madrid, julio-agosto de 1953.

(99) CEREZALES, Manuel, "'La Puerta de Paja' de Vicente Risco", Informaciones, nº8.887, Madrid, jueves, 25 de junio de 1953.

(100) Carta manuscrita de Vicente Risco, sin fechar, dirigida a Manuel G. CEREZALES, y cedida por éste último.

(101) Por ejemplo, la frase final de la sec.III: "Se reconoció que se había salvado" (p.33). Ocurre también en las secuencias XVII y XXI.

(102) En la 1ª parte de El Quijote, en el "episodio de los rebaños", aparece mencionado un imaginario "duque de Nerbia" por el protagonista. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, Don Quijote de la Mancha, texto y notas de MARTÍN DE RIQUER, 1º tomo, 1ª parte, edit. Juventud, Barcelona, 10ª edic., 1985, p.163: "...; el otro, que bate las ijadas con los herrados carcajos a aquella pintada y ligera cebra y trae las armas de los veros azules, es el poderoso duque de Nerbia, Espartafilardo del Bosque, que trae por empresa en el escudo una esparraguera, con una letra en castellano que dice así: Rastrea mi suerte".

(103) UNAMUNO, Miguel, Niebla (1ª edic., 1914), Taurus, Madrid, 1979, p.83:

"Cuando el hombre se queda a solas y cierra los ojos al porvenir, al ensueño, se le revela el abismo pavoroso de la eternidad. La eternidad no es porvenir. Cuando morimos nos da la muerte media vuelta en nuestra órbita y emprendemos la marcha hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo que fue. Y así, sin término, devanando la madeja de nuestro destino, deshaciendo todo el infinito que en una eternidad nos ha hecho, caminando a la nada, sin llegar nunca a ella, pues que ella nunca fue."

(104) La clave para entender la relación entre Nerbia y Baldonio se expone de esta manera: "Toda la felicidad y todas las virtudes de los ciudadanos de Nerbia se debían a los vicios de

su Conde y Obispo, porque la ley de las compensaciones es inherente al equilibrio de la naturaleza." (p.78).

(105) Eso mismo hacía el diablo que visitaba al dr. Alveiros en O Porco de pé.

(106) RISCO, Vicente, Satanás. Historia del diablo, edici3ns Xerais de Galicia, Vigo, 1985 , p.153: "El diablo medieval es poderoso, pero es un pobre diablo". Aunque Risco lo dice en otro sentido, porque en la Edad Media la Iglesia fue más fuerte que nunca, esta apreciación le viene muy bien al diablo de Balduino.

(107) Ibidem, p.67. Es Plut3n uno de los nombres del demonio, tomado de la mitología clásica. Así aparece recogido por RISCO: "Otras veces son nombres de dioses o personajes clásicos: Plut3n, Proserpina, Cerberus, Agathi3n, Eurinomo, Fénix, Barbatos, Bifrons, Furfur, Demogorgon."

En la literatura tenemos como antecedente estas palabras de La Celestina, pronunciadas por la alcahueta en una famosa escena: "Conjúrote, triste Plut3n, señor de la profundidad infernal". Vid. ROJAS, Fernando de, La Celestina, Cátedra, Madrid, 1990, p.147.

(108) RISCO, Vicente, Satanás. Historia del diablo, op.cit., p.11.

(109) Ibidem, p.55 (cap. III, "Seréis como dioses", 1ª parte).

(110) Ibidem. En la tradición cristiana, dice Vicente Risco, el diablo tentador puede adoptar las siguientes figuras, que nos hacen pensar tanto en Finamor, como en el ángel con que se le confunde, o en la mona vieja, o en el santo Ascanio, o en el "duque de Egipto": "Aparece éste -como en efecto se ha presentado muchas veces a los santos- en figura de mujer hermosa (el súcubo, o de lindo doncel (el incubo), o de ángel, o de monje, o de mendigo, o de tierno infante, o de animal." (p.70).

(111) RISCO, Vicente, O buf3n d-El Rei, "N3s", A Cruña, 1928.

(112) Le ayuda a sobrellevar su situaci3n de pecadora arrepentida su confesor Ascanio. Rosinda tiene momentos de debilidad moral: se entristece pensando que le espera el castigo de su etapa anterior en la vida (secuencia XXVI).

(113) Vid RISCO, Vicente, "Do culto da vaca astral na Galiza", A Nosa Terra, nº 149, A Cruña, 15 de outubro 1921, pp. 5 y 6 (responde a un artículo sobre el mismo tema de L.Amado Carballo).

(114) La caricatura del médico es elemento recurrente en la novela de Vicente Risco.

(115) "Espagirismo": Doctrina médica, muy en boga en el siglo XVI, que, basada en las ideas de Paracelso, trataba de explicar los cambios o alteraciones del cuerpo humano del mismo modo que los químicos explicaban los de los cuerpos inorgánicos." (Tomado de la Enciclopedia Larousse).

(116) COHN, Norman, En pos del Milenio, Alianza, Madrid, 1981.

(117) Ibidem, pp.20-21.

(118) Ibidem, p.28.

(119) Recordemos que la tradición esotérica europea tiene un inequívoco origen oriental. Vid. RISCO, Vicente, "O Te3sofo alemán Rudolph Steiner", N3s, núms. 15, 16, 18, Ourense, Xaneiro - Sant Iago, 1923.

(120) El subrayado es nuestro.

(121) Cosa que ocurría con el narrador, en que se mezclan la heterodiégesis y la homodiégesis, de O Porco de pé.

(122) Por ejemplo: "Dorio de Gadex, (...) mima su saludo versallesco y grotesco": VALLE INCLAN, Ramón, Luces de Bohemia (asperpento), Espasa Calpe, Madrid, 15ª edic., 1983, p.39.

(123) En O Porco de pé los esquemas rítmicos se empleaban más conscientemente y con mayor insistencia. En La Puerta de Paja da la impresión de que surgen con mayor espontaneidad.

(124) Estos nombres propios (antropónimos y topónimos) no pueden dejar de vincularse a la Edad Media. Hay personajes que se llaman de forma parecida en su obra teatral O bufón d-El Rei: Guindamor, Tintagil de Kernagor, Lisuarte, Ortruda, Galehaut,...

(125) Se relaciona esto con una hipótesis sobre la articulación estructural de la novela: cuando comenzó la historia de Baldonio, Vicente Risco no sabía cuál iba a ser el tono definitivo del libro.

(126) Recurso que Vicente Risco había utilizado en su novela anterior.

(127) Puede verse el fenómeno de la "triplicación" en la narrativa folklórica en PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, edit. Fundamentos, Madrid, 6ª edic., 1985.

(128) En múltiples ocasiones Vicente Risco literaturiza la pintura: en ciertas formas cortas de relato publicadas en la revista Nós se pueden observar estas "versiones" del arte plástico. En algún artículo de sus largas series estilo "glosa" encontramos también ejemplo de ello. Pensemos también en los comentarios a las acuarelas de Conde Corbal, publicadas durante 1960 en La Región bajo el epígrafe "En busca del Orense perdurable".

(129) Por cierto, la visión del ermitaño en su cueva podría estar inspirada también en un cuadro, en este caso barroco, dominado por el "tenebrismo". Lo hemos obviado por ser una escena ya muy comentada desde otros puntos de vista.

(130) Añadiremos la "posición de la cámara" ante la llegada en procesión de los próceres al campo de peregrinos (sec. XII, p.143).

(131) Vicente Risco cambió de opinión con respecto a la guerra y la paz después de la guerra civil española. Véase el apartado "Ideología".

(132) Ya mencionamos el hecho al hablar de este personaje. Advirtamos ahora que en O Porco de pé sucedía algo similar en la relación entre Oria y Don Celidonio.

(133) Es este último sentido el que encontramos en la arquitectura cristiana, en la que la puerta siempre ha tenido un valor simbólico. Un ejemplo muy cercano a Vicente Risco es la catedral de Santiago de Compostela. Desde los primeros trazados de esta basílica había, junto a las tres portadas, otras puertas más pequeñas, de las cuales una sola ha sobrevivido. Se trata precisamente de la "Puerta Santa" o "Puerta del Perdón", obstruida durante el tiempo que transcurre entre dos años santos consecutivos. Por ella, una vez abierta y santificada, acceden los peregrinos al templo después de haberse purificado por la confesión. Véase LOPEZ FERREIRO, Antonio, El Pórtico de la Gloria. Platerías y el Primitivo Altar mayor de la catedral de Santiago, edit. Pico Sacro, Santiago de Compostela, 1975.

(134) CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, Diccionario de los símbolos, edit. Herder, Barcelona, 1986, pp.855-856 (1ª y 5ª acepciones).

(135) Obra atribuida a Hermes Trimegisto, pero de origen árabe en realidad.

(136) NORA, Eugenio G. de, La novela española contemporánea, tomo II (1927-1939), Grados, Madrid, 2ª edic. correg., 1979. SOLDEVILA, Ignacio, La novela desde 1936, Alhambra, Madrid, 1980 ("Los intelectuales novecentistas", pp.24-27).

(137) RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, Caja de Ahorros Provincial de Orense, Vigo, 1987, p.40. Ya SOLDEVILA, Ignacio, La novela desde 1936, op.cit., pp.26-27, hallaba de los rasgos que asimilan esta novela "a la tradición del relato fantástico caro a los escritores gallegos, de Rosalía de Castro a Cunqueiro y Torrente Ballester".

(138) OTERO PEDRAYO, Ramón, A romeiría de Xelmírez (ilustracións de Castelao), "Nós", volume XLII, Santiago, 1934.

(139) El subrayado es nuestro.

(140) UNAMUNO, Miguel de, San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más, Madrid, 1933.

(141) VALENTE, J.A., "La Puerta de Paja" de Vicente Risco, Ed.Planeta, Barcelona, 1953. Realidad y sueño", op.cit.

(142) /Vicente RISCO/, "Cuatro narraciones, por Miguel de Unamuno", en "Índice de Lecturas, nº55, La Región, nº 8.930, Orense, domingo, 28 de marzo de 1943, p.3.

(143) Hay referencias constantes en su obra a Miguel de Unamuno, uno de sus reconocidos maestros.

(144) RISCO, Vicente, "Hace 400 años. Odiando a todo el mundo y henchido de soberbia, murió en Eisleben Martin Lutero", Misión, nº 331, Madrid, 16 de febrero de 1946, p.7.

RISCO, Vicente, "De Lutero y de la unión de las Iglesias", Misión, nº384, Madrid, 22 de febrero de 1947, pp.1-7.

(145) RISCO, V/icente/, "Las figuras negativas de la historia de España. El rey Witiza", Misión, nº 75, 1ª quincena de julio de 1940, p.10.

(146) RISCO, Vicente, Satanás. Historia del diablo, edic. Xerais de Galicia, Vigo, 1985, p.162.

(147) Ibidem, p.164.

(148) COHN, Norman, En pos del Milenio, op.cit., p.110.

(149) Vicente Risco pertenecía desde hacía años, y con una militancia activa, a "Acción Católica".

(150) /Redacción/ "Novela Católica", Ecclesia, nº 643, sábado, 7 de noviembre de 1953, pp.3-5.

(151) ARANGUREN, J.L.L., "¿Por qué no hay novela religiosa en España?", Cuadernos Hispanoamericanos, XXII, nº 62, Madrid, febrero, 1955, pp. 193-214.

(152) CASTILLO-PUCHE, José Luis, "La novela católica en España", Punta Europa, nº 36, Madrid, diciembre de 1958, pp. 31-43. Los datos sobre el premio están tomados de este artículo.

(153) ALVAREZ, Carlos Luis, "Acerca de la novela católica en España", Punta Europa, nº 37, Madrid, enero de 1959, pp.68-73.

(154) CASTILLO-PUCHE, José Luis, "Libertad y servidumbre del novelista católico", La estafeta Literaria, nº 198, Madrid, 1 de agosto de 1960, pp.3-4, 5-7.

(155) J.L.F., "Carnet de la quincena. ¿Existe la novela católica como género?" (Segundo ciclo del Aula de Literatura del Ateneo de Madrid), La Estafeta Literaria, nº 188, Madrid, 1 de marzo de 1960, p.7.

(156) Ibidem. En el artículo se extractan las conferencias. Por esa razón no podemos asegurar que en ellas se citaran obras o autores.

(157) RISCO, Vicente, "Los grandes escritores católicos modernos", op. cit.

"", "Los grandes escritores católicos contemporáneos", op.cit.

"", "Intermedio. Lo que entiendo por escritor católico", Misión, nº 373, 7 de diciembre de 1946, p.1. (La serie queda interrumpida aquí, aunque tuviera intención de continuarla).

(158) CEREZALES, Manuel, "La Puerta de Paia de Vicente Risco", op.cit.

(159) CASADO NIETO, Manuel, "Vicente Risco, o home", op.cit., p.490.

(160) Vid. prólogo de Fernando SALGADO a RISCO, Vicente, Obra Completa, op.cit., pp.3-10. La encuadernación lleva la fecha de 1952. Se subtitula la novela "Crónica del obispo Baldonio" y lleva en la tapa un dibujo original de Vicente Risco.

(161) RISCO, Vicente, Gamalandalfa, en Obra Completa, op. cit., tomo II, pp. 171-251. La obra se redactó hacia 1951 o 1952.

(162) El procedimiento del impacto en el lector con una frase alusiva al protagonista, cuya presentación inicia la novela, lo hemos visto utilizado en sus más importantes narraciones, O Porco de pé y La Puerta de Paia.

(163) Hay "mala fada", herencia genética y educación ambiental desde niña en el personaje de Gamalandalfa. Son serias concomitancias con la novela naturalista, que Risco caricaturiza en esta narración.

(164) Habla en sentido figurado para comunicar la mala fada. Pero hay en estas palabras un anuncio o profecía de lo que ocurrirá después. Especialmente en la perífrasis de corte bíblico y aire navideño, "la degollación de los inocentes", que nos habla del sacrificio de niños de corta edad.

(165) /RISCO, Vicente/, "Horas ('O Gerardo')", La Región, nº 11.016, Orense, martes, 16 de octubre de 1951, p.1: "Se dice que el nombre no hace a la cosa, pero no es verdad: el nombre hace a la cosa, tanto más cuanto la cosa es más plástica, y como la cosa más plástica que hay es el nombre, el nombre hace al hombre."

(166) No es el primer joven, casi "efebo" en la novela de Risco. Recordemos a O Anxel, de O lobo da xente; o a Finamor, de La Puerta de Paia.

(167) Frase de una degradante comicidad, dentro de un estilo practicado por Camilo José Cela. Véase en el texto más adelante.

(168) El novelista cae en el defecto de insistir en estas coincidencias, como en otras -las diversas citas contienen algunos ejemplos- ¿Lo hace intencionadamente?. Pudiera ser, como parte de su parodia del tremendismo.

(169) Del tratamiento literario de este tema mítico-religioso en el siglo XX -concretamente en la poesía de Federico García Lorca- se ocupa el siguiente trabajo: ALVAREZ DE MIRANDA, Angel, La metáfora y el mito (cap. III, "El tema de la sangre"), Taurus, Madrid, 1963.

(170) Véase la coincidencia de los pasos del relato con los de otros cuentos populares, como el que da pie a la escena del "convidado de piedra" entrando en casa de Don Juan Tenorio. Se trata del mismo motivo folklórico.

(171) En algún texto medieval castellano, que ahora nos es imposible concretar, se menciona a la muerte personificándola de esta manera.

(172) Recuérdese el papel decisivo de la murmuración en La Puerta de Paia.

(173) Podemos traer a la memoria relatos donde se trata el mismo motivo, desde Os Europeos en Abrantes.

(174) El lugar descrito repite las características de la vivienda del protagonista de La Familia de Pascual Duarte. Ahí leemos: "Mi casa estaba fuera del pueblo (...) Teníamos otras dos habitaciones, si habitaciones hemos de llamarlas por eso de que estaban habitadas, ya que no por otra cosa alguna (...)." (pp.23 y 25) de CELA, Camilo José, La familia de Pascual Duarte, Destino, 15ª edic., Barcelona, 1986, p. 164.

(175) De nuevo, la sátira del tendero que veíamos en O Porco de pé.

(176) Encontramos un nuevo eco de otra de las novelas de Xulián M. MAGARIÑOS: O kalivera 30 H.P., "Lar", nº 18, febreiro de 1926.

(177) Por ejemplo, /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, 25 de mayo de 1952, p.1: "(...) las paredes de cemento es como si fueran de papel mascado, y si sólo es cemento la cubierta, es un embandurnado gris y estúpido". /RISCO, Vicente/, "Horas", La región, nº 11.007, Orense, viernes, 5 de octubre de 1951, p.1: (Está firmado en Castro Caldelas) "También hay aquí balcones de cemento y de ladrillo, de esos que parecen los cajones abiertos de un mueble feo y mal hecho, tan mal hecho que no cierran los cajones". Se pregunta para qué servirán: "(...) para nada, que será lo más probable".

(178) Así presentaba Vicente Risco la América reflejada por las noticias de los periódicos de provincias en O Porco de pé. Una imagen parecida se ofrecerá en La verídica histotia del niño....

(179) No en vano le debe mucho el "tremendismo" y el naturalismo a la tradición en que se inscribe la novela picaresca española.

(180) Se citan los siguientes lugares en la historia: Arcave, Trandeiras, convento de Santiso, montañas de Arnois, Lamachousa,...

(181) Como hacía el escritor realista y naturalista del s.XIX, antes de iniciar el verdadero relato.

(182) El subrayado es nuestro.

(183) /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº11.105, Orense, martes, 29 de enero de 1952, p.1. "El alma de un pueblo no está, en su mayor medida, en las palabras, sino en las frases, en los giros y construcciones en que toma forma la marcha del pensamiento (...)".

(184) RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, Caixa Ourense, Vigo, 1987.

(185) Ibidem. Antonio Risco afirma haberlo declarado así el autor públicamente. Llegó la parodia cuando este tipo de novela ya no estaba vigente. La razón es que Vicente Risco se hallaba entonces, según su hijo, traduciendo al gallego La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela.

(186) Vid., como ejemplo de sus primeras relaciones con este escritor, /RISCO, Vicente/, "Horas", La Región, nº 11.140, Orense, martes, 11 de marzo de 1952, pp. 1 y 3. Habla de su encuentro con Camilo José Cela en Salamanca, donde le oye dar una conferencia sobre Unamuno y Valle Inclán.

(187) En nota a pie de página, el prologuista de esta edición, Fernando SALGADO, escribe (p.9): "Este título figura mecanografiado en una hoja que, a modo de portadilla, acompaña a la copia en nuestro poder. Sin embargo, en otro folio adjunto, el título, rotulado por el propio Risco encima de un dibujo suyo, sufre alguna modificación: Verídica historia del prodigioso niño de dos cabezas de Promonta."

(188) En abril de 1955 estaba sin escribir, y ni siquiera pensada del todo: Se reproduce el artículo que en la "página literaria" del día 11, La Vanguardia de Barcelona dedica a "Trabajos del escritor Vicente Risco", en La Región, nº 40.075, Orense, viernes, 29 de abril de 1955. En él se dice que anda trabajando en La Tiara de Saitaphernes y que también le ocupa otra novela, todavía sin título, que trata de un problema teratológico: se plantea en ella una cuestión de doble personalidad (son palabras del propio Vicente Risco, en una entrevista).

(189) Como justificación de lo dicho leemos en la sec. VI -en la que despierta Mr.Dorelle- una alusión al éxito del dr. Lamboni en su primera prueba, es decir, en el ataque de los científicos de la oposición; y al enfrentamiento con la segunda prueba: el pleito que Cottonac le pone ante los tribunales ("cuando el profesor Lamboni saboreaba su más resonante triunfo, se encontró de repente con una citación... " -p.297-).

(190) En la primera escena de la obra, aparece el contrahecho bufón leyendo un libro acerca de las figuras monstruosas, y se dice sobre ellas: "Véñennos traguél-a adevertencia saudabre de qu'o de sempre deixa de ser n-algún lado o de sempre, de que compre estarmos á mira e abril-o noso espírito á comprensión de mundos novos". RISCO, Vicente, O Bufón d-El Rey, op. cit., p.8.

(191) El modelo de vida americana se dejaba sentir con enorme admiración en nuestro país desde que en los años cincuenta se levantaron las resoluciones de la ONU contra España. Estados Unidos llevaba actuando en Europa entre 1947 y 1950 con el conocido "Plan Marshall".

(192) Al mito de Fausto le dedicaría el autor uno de los capítulos de su obra editada póstumamente: RISCO, Vicente, Mitología Cristiana, (VII, "Salvación y condenación de Fausto".), op. cit.

(193) Mito recreado literariamente por Vicente Risco en A trabe de ouro e a trabe de alquitrán.

(194) La naturaleza "histórica" de Teobaldo Lamboni es muy parecida a la del obispo Baldonio de Strandia, de La Puerta de Paia. La semejanza con este personaje no ofrece dudas cuando conocemos la relación paterno-filial que se establece entre Lamboni y su ayudante Kochinski. Es exacta a la que mantenían Baldonio y Falconete.

(195) "En efecto, con su nacimiento genera la anécdota de la misma (la novela) en su integridad; toda la obra girará en torno a él y sólo a causa y en razón de él", RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, op.cit., p.75.

(196) El abuso del recurso hace que sea ésta una narración deudora de lo folletinesco. Parece, en efecto, una novela por entregas: no se preparan las situaciones antes de que se produzcan. Puede verse, por ejemplo, en el diálogo de la sec. VII.

(197) También tuvo en cuenta estas teorías cuando se ocupó del tema del "lobishome". No dejan de ser temas "feijoonianos", como puede comprobarse. Risco juzgaba más seriamente de lo que se piensa estas teorías ocultas: en esta novela la causa más acertada que se aventura sobre el nacimiento del niño la expone uno de esos científicos marginales. La madre gestante recibió una tremenda impresión en el museo al contemplar una figura de dos cabezas. Ejemplo de este tipo de

estatuillas es la llamada "Moai PaaPaa", tallada en madera y procedente de la Isla de Pascua (colecc. J.J. Lebel. París).

(198) Lo indica así RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, op. cit., p. 76.

(199) No todas estas referencias son cómicas, como es natural. Hay una que pertenece exclusivamente al narrador, sobre sus funciones "omniscientes" en las que el personaje no puede tomar parte: Los sentimientos de Mr. Dorelle, cuando es víctima de la seducción de Carolina Stroleck, son supuestos por Kochinski. El narrador implícito muestra de este modo los entresijos de la propia narración: "De todo esto que Carolina no podía referirle -al fin, ella no "estaba dentro" de Mr. Dorelle- Kochinski lo presumía por experiencias propias pasadas ya, (...)" (p.303).

(200) Puede resultar paradójico que su mayor empresa sea el Circo Mandinga. Hay que tener en cuenta el valor que en la España de los 50 se daba al circo como espectáculo. Uno de ellos será el circo "Americano", de impresionantes medios, y que ya viajaba por España.

(201) También la novela existencial, con un personaje que sufre la soledad del ser y su enfrentamiento con un mundo hostil tiene que ver con este tipo de personaje que Franz Kafka dibujó en sus narraciones. El cine recogerá este protagonista, verdadero antihéroe, solo ante un mundo agresivo. En la auto-presentación de Mr. Dorelle en el hospital reconocemos a algunos individuos vulgares e ingenuos del cine negro americano: "Archibaldo Dorelle, de la Banca Mootis, Cootis and Company- dijo Mr. Dorelle." (p.258).

(202) De esta revista cómica Vicente Risco habló alguna vez en sus artículos de La Región.

(203) Años 50. Autores en lengua francesa, con Beckett y Ionesco a la cabeza. Eugène Ionesco llegaría a interesarse por el teatro de Miguel Mihura. Vicente Risco habla de su obra El Rinoceronte en La Región, op. cit.

(204) Vid nota (1) de este capítulo.

(205) RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, op.cit.,p.37. Añadimos: /Vicente RISCO/, "Horas", La Región, nº 13.768, Orense, viernes, 23 de abril de 1954, p.1. Hablando de las barbaridades que se dicen, escribe: "la naturaleza, en cambio, no las dice nunca, pero las hace.

El año pasado, en Indianápolis, hizo nacer un niño con dos cabezas y cuatro brazos; este año, en Ferrara, hizo nacer un potro con dos patas nada más. (...) Ya véis cómo la naturaleza nos supera tanto en las barbaridades, que nos ahoga la inventiva y nos deja naufragar en la ñoñez."

(206) RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, op.cit., p.64.

(207) Ibidem, p. 82.

(208) RISCO, Vicente, "La noche y la muerte" (Novela), Garbo, Barcelona, 1958. Son varias las entregas: núms. 285, 286, 287, 288, 289. La primera, el 30 de agosto; la última, el 27 de septiembre.

(209) RISCO, Antonio, La obra narrativa de Vicente Risco, op.cit., p.109. Incluye este relato en lo que Todorov ha catalogado como "narración de tema extraño": "Viene a significar una anécdota que rompe con lo cotidiano para apuntar a hacia ámbitos insólitos, pero que, sin embargo, no se revelan como extranaturales". Se distingue tanto "de la narración maravillosa y fantástica, como de la propiamente realista".

(210) Se puede ver una total ausencia de referencias religiosas en el relato de su "muerte vivida". De ahí que su decisión final sea toda una reincorporación a la fe de sus antepasados.

(211) La morosa descripción de costumbres y objetos es un rasgo que hace que este relato se emparente con la narrativa de Ramón Otero Pedrayo.

(212) Véase la coincidencia con "el puño cerrado" de Gamalandalfa. En un texto bastante anterior decía Risco: "N-istes días que lle veñen a un tortos, síntese -eu teño sintido moitas veces- a presenza d'algo estrano dende o cima da frente ata o entrecello, unha cousa moura que se pón alí, negra sombra, mala idea, ou pequeno tardo invisíbele que nonos deixa acougar. As veces é coma un puño, incrustado nos miolos, duro, pesado e sombrizo, que dende elí bota a súa negrura por riba d'un anaco da nosa vida.(...)". RISCO, Vicente, "Mitteleuropa", Nós, nº 137-38, Ourense, Maio-Xunio de 1935, p.104.

(213) Llamado en el relato "La Puebla". Quizás se trate de "Pobra de Brallón", al este de Monforte.

(214) Esta instantánea de tertulia recuerda a las que daban vida los relatos de Emilia Pardo Bazán, Pérez Galdós y Clarín, muchos de ellos ambientados en la Restauración.

(215) Antes de eso hay un hecho con valor catafórico que al lector no le pasa desapercibido como tal, pues se le da en el relato una importancia que, en principio, es excesiva: deja unas monedas de oro en el despacho, sin cerrar la puerta.

(216) Página 16 del manuscrito. La frase se omite en la edición de la novela.

(217) Se produce una segunda nota cómica, al exclamar el que se ha deshecho de la materia: "¡Mire usted que haber sido ése! Y lo fui, no cabe duda ¡Qué facha! (...)" (p.11).

Hay un relato de Clarín con el mismo motivo temático, el del muerto que ve su propio cadáver: Mi entierro, en CLARÍN, Pipá, Cátedra, 9ª edic., Madrid, 1988, pp. 167-177.

(218) Se supone que es a América, porque le obliga a embarcarse y desaparecer del país. América, como en Gamalandalfa, es succionadora de pecadores y criminales.

(219) La Rosa, su ama, se la había propuesto durante la cena, ejerciendo también ella la función de mensajera premonitoria: "-¡Ay Señor! No hay que dejarlo para lo último, que no sabemos cuando la tenemos". (p.7).

BIBLIOGRAFIA DE LA OBRA DE VICENTE RISCO,

Siguiendo un criterio cronológico, este catálogo recoge libros, narrativa publicada en prensa, y artículos importantes relacionados con su actividad literaria.

RISCO, Vicente, "El tesoro de Kolirán", El Miño, nº 3.324, Orense, 30-1-1910, p.1.

- " " , "De Literatura Gallega. (De los Precusores a los Contemporáneos)", Mi Tierra, nº 1, 1ª quincena de julio de 1911, p.4.
- " " , "De Literatura Gallega. (Los Contemporáneos)", Mi Tierra, nº 2, 2ª quincena de julio de 1911, pp. 10 y 11.
- " " , "El Enviado" (en "Cuentistas gallegos", Mi Tierra , nº3, Orense, 1ª quincena de agosto de 1911, pp.1-2.
- " " , "Preludio a toda estética futura", La Centuria, núms. del 1 al 7, Orense, junio y julio de 1917.
- " " , "Prosas Galeguistas (... "Do Teatro Galego)", A Nosa Terra, nº 107, A Cruña, 5 de nadal de 1919, p.7.
- " " , Do caso que lle aconteceu ô Dr. Alveiros, Terra a Nosa!, Suplemento de El Noroeste, volum. 7, A Cruña, abril, 1919.
- " " , "O sentimento da Terra na raza galega", Nós, nº 1, Ourense, 30 de Outono, 1920.
- " " , Teoría do nacionalismo galego , Impr. La Región, Orense, 1920.
- " " , "Teoría y-Estórea do Drama." (anacos dun traballo antigo), A Nosa Terra, nº 148, 1 outono 1921, pp. 1-2.
- " " , "A estrela do Apóstolo", Nós, nº 18, Ourense, 1 de Sant-Iago 1923, p.9.
- " " , "Provincia de Orense", en Geografía General del reino de Galicia, dirigida por F. CARRERAS Y CANDI, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, s.a. (antes de 1925).
- " " , "Estudos sobre o Romantismo", A Nosa Terra, A Cruña, núms. 213 ,216; 1º de xunio , 1º de setembro, 1925.
- " " , O lobo da xente (lenda galega relatada)", "A trabe de ouro e a trabe de alquitrán", "Lar", nº 10, A Cruña, 4 de xullo do 1925.
- " " , A Coutada, "Lar", nº 22, A Cruña, xunio de 1926.

RISCO, Vicente, "Da Renacencia Céltiga. A moderna literatura irlandesa" Nós, núms. 26, 27 y 28, Ourense, febreiro-marzal-mayo, 1926.

" " , "Da Renacencia Galega. A evolución do galego e os seus críticos", Céltiga, nº 47, Buenos Aires, 10-XII-1926.

R/isco/, V/icante/, "Conto. A vella do aceiteiro", Nós, nº39, Ourense, 15 Marzal 1927, p.17 (relato transcrito por Risco, como parte de su estudio de la narrativa oral en Galicia).

RISCO, Vicente, "Os Europeos en Abrantes", Nós, núms. 39 y 40, Ourense, 15 Marzal-15 abril 1927.

" " , "Da mitoloxía popular galega", Nós, nº 43, Ourense, 25 Xulio 1927.

" " , "Os mouros encantados", Nós, nº 45, Ourense, 15 setembro 1927.

" " , O bufón d-El Rei, drama en catro pasos por... Premiado na "Festa da Lingua galega" celebrada en Santiago o ano 1926, Nós, A Cruña, 1928.

" " , "Vicetto ou o Romantismo", Nós, núms 53 al 55, Ourense, 15 Maio-25 Xulio 1928 .

" " , Elementos de Metodología de la Historia, Nós, A Coruña, 1928.

" " , O porco de pé (novela), Nós, A Cruña, 1928.

" " , "Ensaio d'un programa pr'estudo da literatura popular galega", Nós, nº 56, Ourense, 15 de Agosto 1928.

" " , "Memorias de pouco tempo", Nós, 15 de Outono de 1928.

" " , "O idioma galego na nosa vida e na nosa cultura", Céltiga, Buenos Aires, 1929 (reproducido en la erv. Grial, 1963 y 1976, y en FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Escolma de Vicente Risco, 1981.)

" " , "Prólogo e Ilustracións" de la obra de OTERO PEDRAYO, Ramón, Pelerinaxes I (Itinerario d'Ourense ao San Andrés de Teixido), Nós, volume XXVIII, A Cruña, 1929.

" " , "Jogadores de cartas", Nós, nº 70, Ourense, 15 de Outono do 1929.

" " , "Dédalus en Compostela (Pseudoparáfrasis)", Nós, nº 67, Ourense, 25 de xulio do 1929.

" " , "Meixelas de rosa", A Nosa Terra, nº 264, 1º de Setembro do 1929, A Cruña, pp. 7-12.

" " , "O señor feudal" (deseño de Xorxe Lourenzo), Nós, nº 74, Ourense, 15 de Febreiro do 1930, pp.29-30.

- RISCO, Vicente, El Problema Político de Galicia, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, colecc. "Biblioteca de Estudios Gallegos", Madrid, 1930.
- " " , "Discurso-Contestación" a Ramón OTERO PEDRAYO na R.A.G., Nós, Santiago, 1931, pp.209-215.
- " " , "Estudo Etnográfico da Terra de Melide", Galicia. Terra de Melide, Seminario de Estudos Galegos, Compostela, 1933, pp.323-434.
- " " y RODRIGUEZ MARTINEZ, Amador, "Folklore de Melide", Galicia. Terra de Melide, op. cit., pp.425 e ss.
- " " , Manuel Murguía, "Arquivos" do Seminario de estudos Galegos, Santiago, 1933.
- " " , "Nós, os inadaptados", Nós, nº 115, Ourense, día de Galicia do 1933, pp. 115-123.
- " " , Mitteleuropa (Impresións d'unha viaxe), Nós, volume XXXIX, Santiago de Compostela, 1934. (Edición de los artículos publicados en Nós con el nombre de "Da Alemaña", entre el nº 79 y el nº 220).
- " " , "Mitteleuropa (proseguimento de Da Alemaña)", Nós, núms. 122 al 137-138, Ourense, de febreiro 1934 a maio-xunio 1935 (serie interrompida).
- " " , "A leenda do Graal", Nós, nº 139-144, Ourense, Xulio-Nadal de 1935, pp. 176-182 (incompleta).
- " " , "Pra autocrítica dunha xeneración", Seara Nova, Lisboa, 1935.
- " " , "El sentido espiritual de la Historia", Misión, suplemento nº24, Orense, 15 de abril de 1937.
- " " , "La Dama del Unicornio (pliego de cordel)". Continuación. Ilustraciones de Prego de Oliver, Misión, nº69, Pamplona, 1ª quincena de abril de 1940, p.12.
- " " , El lobo de la gente (traducido del gallego), en VARIOS, Veinte cuentos gallegos, Emecé editores, Colección Hórreo, Madrid, 1941, pp. 175-183.
- " " , Historia de los judíos desde la destrucción del templo, Barcelona, Gloria, 1944 (2ª edic., 1945).
- " " , "Lo que entiendo por escritor católico", Misión, nº 373, Madrid, 7 diciembre 1946, p.1.
- " " , Satanás. Biografía del diablo, Libros y revistas, Madrid, 1947.
- " " , Historia de Galicia, Galaxia, Vigo, 1952.

- RISCO, Vicente, La Puerta de Paja, Planeta, Barcelona, mayo de 1953, (Prólogo de Manuel CASADO NIETO y extractos de algunos comentarios de prensa anteriores a la publicación de la novela).
- " " , "Mejillas encendidas", El Español, nº 313, Madrid, 28 de noviembre- 4 de diciembre 1954, pp. 38-42.
- " " , Historia de los judíos, 2ª edic., Surco (Sociedad General de Publicaciones), serie Historia, vol. VIII, 1955.
- " " , La Historia de Oriente contada con sencillez, Escelicer, Cádiz, 1955.
- " " , Satanás. Biografía del Diablo, 2ª edic., Barcelona, Aymá, 1956.
- " " , "El Padre Maestro Fray Benito Jerónimo Feijóo Montenegro", en Historia general de las literaturas hispánicas, bajo la dirección de Guillermo DIAZ-PLAJA, tomo IV, primera parte, Barcelona, Barna, 1956, pp. 206-234.
- " " , "La poesía gallega en el siglo XIX", en Historia general de las literaturas hispánicas, bajo la dirección de Guillermo DIAZ-PLAJA, tomo IV, segunda parte, Barcelona, Barna, 1957, pp. 369-381.
- " " , "La noche y la muerte", Garbo, núms. 285 al 289, Barcelona, del 30 de agosto al 27 de septiembre de 1958.
- " " , "Sobre algunas ideas de Eugenio D'Ors", Punta Europa, nº 37, Madrid, enero, 1959, pp. 52-67.
- " " , La Puerta de Paja, 2ª edición, G. P. Libros Plaza, Barcelona, 1960.
- " " , Leria, Galaxia, "Trasalba" nº 3, Vigo, 1961.
- " " , Libro de las Horas, Gráficas Tanco, Orense, 1961. Portada y dibujos del autor, junto a un soneto autógrafo en la cubierta.
- " " , El Orense Perdurable (42 dibujos de Conde Corbal comentados por Vicente RISCO), Gráficas Tanco, Orense, 1961. Prólogo de Ramón OTERO PEDRAYO y notas de Jesús FERRO COUSELO.
- " " , traducción de A familia de Pascual Duarte, Impr. Faro de Vigo, Vigo, 1962. Prólogo de Ramón OTERO PEDRAYO. Ilustración de Rafael ZABALETA.
- " " , "Etnografía: cultura espiritual", en Historia de Galiza, dirigida por Ramón OTERO PEDRAYO, Buenos Aires, 1962. (Reedición en Akal, Madrid, 1979).

- RISCO, Vicente , "Arte nova" (1920), en "Homenaxe a Vicente Risco", Grial, nº 1, Vigo, 1963, pp. 44-58.
- " " , Mitología cristiana, Editora Nacional, Madrid, 1963.
- " " , Teoría do nacionalismo galego, edición homaxe. Cincuentenario da fundación das Irmandades da Fala, Buenos Aires, 1966.
- " " , Deseños de Santa Marta de Moreiras (Monografía dunha parroquia ourensán, 1925-1935), Edicións Castrelos, Vigo, 1968. Prólogo de Florentino LOPEZ CUEVILLAS. Deseños de...., Xoquín LOURENZO e do propio autor. (Reedición facsimilar, Edicións do castro, Sada -A Coruña-, 1982.)
- " " , Orden y Caos (Exégesis de los mitos), prólogo y notas de Luis CENCILLO, Editorial Prensa española, Madrid, 1968.
- " " , Pra recoller contos galegos, Guía disposta no Museo sobre a adaptación galega do "Verzeichnis der Mäarchentypen" de Anti Aarne, que preparaba o mestre..., Museo de Pontevedra, Patronato J.M. Cuadrado, Pontevedra, 1970.
- " " , "Un caso de lycantropía" (O home-lobo), Discurso lido o día 23 de febreiro do 1929 na súa recepción pública por..., e resposta de D. Ramón CABANILLAS ENRIQUEZ, R.A.G., Editorial Moret, A Cruña, 1971.
- " " , O Porco de pé e outras narracións, Galaxia, Vigo, 1972.
- " " , Manuel Murquía, 2ª edición, colec. "Conciencia de Galicia"-1, Galaxia, Vigo, 1976.
- " " , O Problema Político de Galiza, versión galega de Isaac ALONSO ESTRAVIS, Sept, Vigo, 1976.
- " " , Obra Completa, tomo I (Teoría Nacionalista) y tomo II (Novela). Acercamento biográfico e bibliografía por Fernando SALGADO, Akal, colec. "Arealonga", Madrid, 1981.
- " " , Escolma de textos de..., por Francisco FERNANDEZ DEL RIEGO, , Publicacións da real Academia Galega, A Coruña, 1981.
- " " , El Orense perdurable, 2ª edición, Diputación de Orense, "La Región", Orense, 1981.
- " " , Prosas de... en "La Zarpa" (1921-1923), Instituto de estudios orensanos "Padre Feijóo", edit. "La Región", Orense, 1982.
- " " , Mitteleuropa, Galaxia, Vigo, 1984.
- " " , "Cartas", Grial, nº 86, Vigo, Outubro-novembro-diciembre, 1984, pp. 391-524.

- RISCO, Vicente, Satanás. Historia del diablo, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1985.
- " " , O lobo da xente, en Antoloxía do Conto Galego. Século XX, selección Luis ALONSO GIRGADO, Galaxia, Vigo, 1989.
- " " , Las Tinieblas de Occidente. (Ensayo de una valoración de la civilización europea), edic. de Manuel OUTEIRIÑO, edic. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1990.
- " " , Prosa Varía, El Correo Gallego, Santiago de Compostela, (s.a.).

I.-BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ALONSO MONTERO, Xesús, Constitución del gallego en lenqua literaria, edic. Celta, Lugo, 1970.
- " Informe-dramático- sobre la lenqua gallega, Akal, Madrid, 1973. ("La revista Nós", p.92).
- " Lenqua, Literatura e Sociedade en Galicia, Akal, Madrid, 1977.
- " "Prehistoria de Nós", en Escritores desterrados. namorados, desacougantes, desacougados..., Edicións do Castro, A Coruña 1981, pp.231-235.
- ALVAREZ, C. Luis, "Acerca de la novela católica en España", Punta Europa, nº 37, Madrid, enero de 1959, pp. 68-73.
- A.P., "Vicente Risco, historiador de los judíos", Misión, nº251, Madrid, 6 de agosto de 1944, p.7.
- ARANGUREN, J.L.L., "¿Por qué no hay novela religiosa en España?" Cuadernos Hispanoamericanos, XXII, nº62, Madrid, 1955, pp.193-214.
- BALIÑAS, Carlos, "A filosofía política de Vicente Risco", Grial nº86 Vigo, outubro-novembro-décembro, 1984 (pp.392-412).
- BARCIA CABALLERO, Juan, "Discurso Contestación al ingreso de Amador Montenegro", B.R.A.G. nº35, La Coruña, 1910.
- BARREIRO FERNANDEZ, X.R., Historia de Galicia (tomo IV, Edade Contemporánea), Galaxia, Vigo, 1981.
- BEIRAS, Xosé Manuel, "Vicente Risco e Nós. Notas pra unha leria", Grial, nº20, Vigo, Abril-Maio-Xunio, 1968 (pp.162-183)
- BERAMENDI, Justo G., "A idea da historia en Vicente Risco", Orense nº extraordinario, Orense, 1981 (pp.31-38).
- " , Xusto G., " Ideoloxía e política en Vicente Risco" Grial nº 86, Vigo, Outubro-Novembro-Décembro, 1984 (pp.428-440).
- " , Xusto G., Vicente Risco no Nacionalismo Galego, 2 tomos Edicións do Cerne/minor, Santiago de Compostela, 1981.
- BERAMENDI, Justo G., vid. J.G.B., Enciclopedia Gallega .
- BESANT, Annie, Iniciación a la Teosofía, Editora y Distribuidora mexicana, México, D.F., 1979.
- BLANCO AMOR, Eduardo, "Un mestre" (reproducción de un artículo publicado hacia 1925 en una revista de Buenos Aires), Grial, nº86, Vigo, Outubro-Novembro-Décembro, 1984 (pp.505-506).
- BLANCO GARCIA, P. Francisco, La Literatura Española en el siglo XIX parte tercera, "Las Literaturas Regionales y la Hispano americana", Sáenz de Jubera Hermanos, editores, Madrid , 1896.
- BOBILLO, Francisco, Nacionalismo Gallego. La ideología de Vicente Risco, Akal, Madrid, 1981.

BOURNEF, Roland y OUELLET, Réal, La Novela, Ariel, Barcelona, 3ª edic., 1983.

BOZZO, Alfonso, Intelectuais e galeguismo, Akal, Madrid, 1977.

BRAÑAS, Alfredo, El Regionalismo, (estudio sociológico, histórico, y literario), prólogo de Juan Barcia Caballero. Jaime Molinos, editor, Barcelona, 1889.

CABANILLAS, Ramón, "Discurso-Contestación a Ramón Vilar Ponte B.R.A.G., La Coruña, 1977.

" "Discurso-Contestación" al discurso de ingreso de Vicente Risco en la R.A.G., el 23 de febrero de 1929, Edit.

Moret, A Cruña, 1971.

"A saudade nos poetas galegos", A Nosa Terra, nº 129, A Cruña, 5 Octubre, 1920, pp.2-5.

CARBALLO CALERO, Ricardo, "Algunos testimonios gallegos sobre el galleguismo de Valle Inclán", Cuadernos de Estudios gallegos, XXI, Santiago de Compostela, 1966 (pp.314-325).

" "Balance e inventario da nosa literatura", Nós, nº 108, Ourense, 15 decembro do 1932.

" Historia da Literatura Galega Contemporánea (1808-1936) Galaxia, 3ª edic. Vigo, 1981.

CARBALLO CALERO, Ricardo, Libros e autores galegos, dos tomos, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1979.

" "Murguía contra Valera", Grial, nº55, Vigo, 1977.

" "A obra literaria de Vicente Risco", rev. Orense, nº extraordinario, Orense, 1981.

" Sobre Língua e Literatura Galega, Galaxia, Vigo, 1971.

" "A Xeneración de Risco", Nós, nº131-132, Ourense, novembro-dicembro, 1934 (pp.182-184).

CARRE ALDAO, Eugenio, Literatura Gallega, 2ª edición aumentada, Casa Editorial Maucci, Barcelona, 1911.

" Influencias de la Literatura Gallega en la Castellana, (Estudios críticos y bibliográficos), Fco. Beltrán, Madrid 1915.

CARRE ALVARELLOS, Leandro, "Encol da novela galega", Nós, nº 27, Ourense, 15 Marzal 1926.

" "O Romance Galego", Nós, nº 139-144, Ourense, Xulio-Nadal de 1935 (167-169).

CASADO, Nieto, Manuel "Vicente Risco, o home", Grial, nº86, Vigo, Outubro-Novembro-Dicembro, 1984, (pp.489-504).

CASARES, Carlos, "O Risco anterior ao Galeguismo", Grial, nº86, Vigo, Outubro-Novembro-Dicembro, 1984 (pp.412-427).

" Otero Pedrayo, Galaxia, Vigo, 1981.

" Vicente Risco, Galaxia, Vigo, 1981.

CASAS, Manuel, Páginas de Galicia. Notas históricas y literarias. Sucesores de Galí, Santiago de Compostela, 1950.

CASTILLO-PUCHE, J.Luis, "Novela católica en España", Punta Europa nº36, Madrid, diciembre de 1958 (pp.31-43).

- CEREZALES, Manuel G., "La Puerta de Paja de Vicente Risco" Informaciones, nº 8.887, Madrid, jueves, 25 de junio de 1953 .
- CEREZALES, Manuel G., "Vicente Risco, en Pamplona", Razón de España, nº13, s.l., septiembre-octubre, 1985, (pp.220-224).
- COSTA CLAVELL, Javier, Literatura gallega actual, Publicaciones españolas, Madrid, 1957.
- COUCEIRO FREIJOMIL, Antonio, Diccionario bio-bibliográfico de autores gallegos (llega hasta la "G"), Santiago de Compostela, 1951-1954.
- " El idioma gallego (Historia, Gramática, Literatura), Casa edit. Alberto Martín, Barcelona, 1935.
- CUEVILLAS, Florentino L., "Dos nosos tempos", Nós, nº1, Ourense 20 Outono, 1920.
- " Prosas Galegas, Galaxia, Vigo, 1962 (reproduce "Dos nosos tempos").
- DIAZ PLAJA, Guillermo, La Literatura Gallega, vol. VII de Tesoro breve de las Letras Hispánicas ("Narrativa gallega del siglo XIX", por Manuel María), Madrid, Emesa, Novelas y cuentos (bajo la supervisión de Basilio Losada), Madrid 1974.
- DULIN BONDUE, Nicole, El Granito y las luces (Relaciones entre las literaturas gallega y francesa en la época moderna), dos tomos, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1987.
- DURAN, J.A. , El primer Castelao (Biografía y Antología Rotas), siglo XXI, 2ª edic., Madrid, 1979.
- ENRIQUEZ SALIDO, María do Carmo, "Notas sobre a normativa ortográfica de Vicente Risco en Nós", Orense, nº extraordinario, Orense, 1981 (pp.41-46).
- "ESPIRAL", "Risco", Espiral, periódico independentista de información e debate, nº17, Porto, Xaneiro/Febrero, 1986.
- FERNANDEZ-OXEA, Xosé Ramón e, Galicia no corazón, Edicións do Castro, A Cruña, 1977.
- " " Índice da revista Nós", nº homenaje de Nós, tomo V de la edición facsímil, R.A.G., A Cruña, 1970.
- FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, "Un escritor e un libro", A Nosa Terra, nº343, Santiago, 1 de agosto de 1934, p.1(sobre Mitteleuropa) FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Historia da Literatura Galega, 4ª edic., Galaxia, Vigo, 1978.
- " " "Índice cultural e artístico do Renacemento Galego", Nós nº 117-118-119, Ourense, 15 setembro-5 novembro, 1933.
- " " "Lembranza da revista Nós", Grial, nº 32, Vigo, 1972.
- " " "As letras de fora na literatura galega" (Conferencia), Artes Gráficas Galicia, Vigo, 1979).

- FERNANDEZ DEL RIEGO, Francisco, Pensamento Galequista do século XIX, Galaxia, Vigo, 1983.
- " Pensamento Galequista do século XX, Galaxia, Vigo, 1983.
- " Vicente Risco, Escolma de textos, Publicacións da Real Academia Galega, A Cruña, 1981.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, Historia Literaria de Portugal (Era Romántica-1825-Actualidad), Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, "Nós nacéu na Cruña", nº 145, homenaje de Nós (tomo V de la edic. facsímil) A Cruña, 1970 (p. 33).
- FORSTER, E.M., Aspectos de la novela, Debate, Madrid, 1983.
- FREIXANES, Víctor F., Unha ducia de galegos, Galaxia, Vigo, 1976.
- GOMEZ ANTON, Pedro, Apuntes menores de Risco, Imp. La Región, Orense 1981.
- GONZALEZ BESADA, Augusto, Historia Crítica de la Literatura Gallega, vol. I, "Imprenta de La Voz de Galicia", Latorre y Martínez, Editores, La Coruña, 1887.
- HINTERHÄUSER, Hans, Fin de siglo. Figuras y mitos, Taurus, Madrid, 1980.
- HUYSMANS, J.K., Al Revés, Bruguera, Barcelona, 1986 (prólogo de Luis Antonio de Villena).
- IGLESIA, Antonio María de la, El idioma gallego, 3 tomos, La Coruña 1886, edición facsímil, R.A.G., 1977.
- J.G.B. y J.M.G.R., "Vicente Risco", Gran Enciclopedia Gallega, dirección R. Otero Pedrayo, Silverio Cañada ed., Santiago, 1974, vol. 27, pp. 13-20.
- JUANA, Jesús de, Aproximación al pensamiento e ideología de Vicente Risco (1884-1963), publicaciones de la Diputación Provincial de Orense, Vigo, 1985.
- JUSTO GIL, Manuel, La Literatura en lengua gallega, edit. Cincel, Madrid, 1981.
- L/AMAS/ CARVAJAL, Valentín, Gallegada, (Tradicións, Costumes, tipos e costumes d'a terra), tomo I, Impr. d'o Eco D'Ourense, Ourense, 1887.
- LOPEZ, Fray Atanasio, Estudios Crítico-históricos de Galicia, Tipografía "El Eco Franciscano", Santiago de Compostela, 1916.
- LOPEZ-AYDILLO, Eugenio, Las mejores poesías gallegas, Madrid, 1914.
- LOPEZ-CID, José Luis, "De Mitteleuropa a La Puerta de Paja", La Voz de Galicia ("Cuaderno de Cultura"), La Coruña, jueves, 27 de septiembre de 1984.

- LOPEZ CID, Jose Luis, "Vicente Risco nunca dejó de ser galleguista" ("Polémica conferencia de... en el Ateneo") La Región, Orense, 14 de mayo de septiembre de 1981.
- " "Vicente Risco. La Puerta de Paja, Insula, nº 92, supl. p.7 Madrid, 15 de agosto de 1953.
- "LORENZANA, Salvador" (Francisco Fernández del Riego), "O galeguismo ideolóxico de Vicente Risco", Grial, nº 63, Vigo, xaneiro, febreiro, marzo, 1979, pp.56-66.
- " "Imaxe apasionada dun maxisterio", Grial, nº 86 Vigo, Outubro-Novembro-Decembro, 1984 (pp.441-450).
- " "Vicente Risco e Galicia", Faro de Vigo, Vigo, miércoles 7-X-1964, p.13.
- " "A Xeneración Nós na cultura galega", Grial, nº7, Vigo Xaneiro-Marzo, 1965 (pp.75-85).
- LORENZO FERNANDEZ, Joaquín, "Don Vicente Martínez-Risco y Agüero", B.R.A.G., tomo XXIX, nº351, La Coruña, 1959 (pp.261-265).
- LOUSADA DIEGUEZ, Antón, "Encol da prosa galega", Nós, nº73, Ourense 15 xaneiro do 1930 (pp.2-8).
- LUGRIS, Ramón, Vicente Risco na cultura galega, (prólogo de Ramón PIÑEIRO), Galaxia, Vigo, 1963.
- MAINER, José Carlos, La Edad de Plata (1902-1939), ("Ensayo de interpretación de un proceso cultural"), Cátedra, Madrid 1981.
- MANUEL-ANTONIO, Correspondencia, vol III, edic. de D. García Sabell, Galaxia, Vigo, 1979.
- MARTINEZ CACHERO, J.M., "La Puerta de Paja o una novela sin premio", La Nueva España, nº 5.393, Oviedo, jueves, 12-XI-1953.
- MOLINA, César Antonio, La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930), Edics. Nós, La Coruña, 1985.
- MONTENEGRO, Amador, "Liga de Amigos del Idioma. Por el Gallego." Revista de Estudios Gallegos, nº18, Madrid, febrero de 1916.
- MONTIEL, Isidoro, Ossián en España, Planeta, Barcelona, 1974.
- MOREIRAS, Miguel, "Humor i esperpento en O Porco de pé, rev. Orense, nº extraordinario, Orense, 1981.
- "MOVEMENTO DE ESTUDIANTES CRISTIANS", "Vicente Risco. Día das Letras Galegas, 17 de Maio, 1981".
- MURGUIA, Manuel, "Discursos del presidente", B.R.A.G., núms. 6-7, tomo I, La Coruña, 1906.
- " "Discurso nos Xogos Froráis de Tuy", 1891, reproducido en La Patria Gallega, Santiago de Compostela, 1891.
- " Galicia, Edicións Xerais de Galicia, tomo I, Vigo, 1982.
- MURGUIA, Manuel, "Los Trovadores Gallegos" (conferencia del 22 de enero, 1905, en La Coruña), Impr. y fotograbado de Ferrer, La Coruña, 1905.

- NORA, Eugenio G. de, La novela española contemporánea (1927-1939) tomo II, Gredos, 2ª edic., Madrid, 1979.
- /Redacción/, "A cultura galega hoxe en día", Nós, nº 115, Ourense, día de Galicia de 1933.
- " "Portugal e Galicia", Nós, nº2, Ourense, 30 de novembro 1920.
- OTERO PEDRAYO, Ramón, Florentino L. Cuevillas, Galaxia, Vigo, 1980.
- " A historia dun neno, Fundación Otero Pedrayo, Ourense, 1979.
- " "Lembranza do mestre Vicente Risco", B.R.A.G., tomo XXIX nº 351, A Cruña, 1969.
- " "Novelística de Risco", Grial, nº 37, Vigo, 1972.
- " Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Pondal", Nós, vol. XLVIII Santiago, 1931.
- PARDO BAZAN, Emilia, De mi tierra, Tip. de la Casa de la Misericordia, La Coruña, 1888.
- " "Porvenir de la Literatura después de la guerra". Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, serie IV, vol.6 Madrid, 1917.
- PARGA SANJURJO, José A., "El Renacimiento de la literatura regional" B.R.A.G., discurso de recepción en la Academia, La Coruña 1907.
- PEDREIRA, Leopoldo, El concepto de la patria, Librería de Francisco Iravedra, Madrid, 1892.
- " El Regionalismo en Galicia, Tip. "La Linterna", Madrid, 1894.
- PEREZ PRIETO, Victorino, "O tema relixioso en Risco", Encrucillada, revista galega de pensamento cristián, nº 40, Novembro-décembro, 1984, pp. 415-432.
- PEREZ PRIETO, Victorino, A Xeración "Nós" (Galeguismo e relixión), "Agra aberta", 4, Galaxia, Vigo, 1988.
- PIÑEIRO, Ramón. "Importancia decisiva da xeneración Nós", Grial, nº 59, Vigo, Xaneiro-Febreiro-Marzo 1978 (pp.8-13).
- PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, Fundamentos, 4ª edic., Madrid, 1977.
- " " ~~Las raíces históricas del cuento~~, Fundamentos, 3ª edic., Madrid, 1981.
- QUINTANA, Xosé Ramón/VALCARCEL, Marcos, Ramón Otero Pedrayo (vida obra e pensamento), Edit. Ir Indo, Vigo, 1988.
- QUINTANILLA, Xaime, "Saudosismo e Idealismo", A Nosa Terra, nº 148 y nº 150, A Cruña, 1 outono, 31 outono 1921.
- REIS, Carlos, Comentario de textos (Metodología y diccionario de términos literarios), ediciones Almar, Salamanca, 1979.
- " " Fundamentos y técnicas del análisis literario, Gredos, Madrid, 1985.

- RIBALTA, Aurelio, "Liga de amigos del idioma", Revista de Estudios Gallegos, Madrid, enero, 1916.
- " "Nuestro pasado literario", rev. Estudios Gallegos, Madrid, junio de 1915.
- RIBERA LLOPIS, Juan, "Contribuciones al estudio de las relaciones literarias luso-galaicas (1900-1939)", Revista de Filología Románica, nº1, Universidad Complutense de Madrid 1983.
- " Literatura catalana, gallega y vasca, Edit. Playor, Madrid, 1982.
- RISCO, Antón, La obra narrativa de Vicente Risco, Caixa Ourense, Vigo, 1987.
- " Pensamiento de Vicente Risco, Edit. Alvarellos, Lugo, 1978.
- SALCEDO, Angel, La Literatura española, tomo IV, ("Nuestros días"), Calleja, Madrid, 1917. SALGADO, Fernando, "Acercamiento biográfico", en Obra Completa de Vicente Risco, tomo I, Akal, Madrid, 1981.
- " "Risco e a Historia do Demo", rev. Grial, nº86, Galaxia, Vigo, outubro-novembro-decembro, 1984.
- SALGADO, Fernando, "Vicente Risco: Grandeza y servidumbre de un nacionalista", La Calle, nº161, Madrid, 21-27 de abril, 1981.
- SALINAS, Galo, "La Dramática Gallega", Revista Gallega, núms. 86, 87, 89, 90 y 92, de octubre a diciembre de 1896, La Coruña.
- SPENGLER, Oswald, La Decadencia de Occidente (Bosquejo de una morfología de la Historia Universal), trad. Manuel GARCIA MORENTE, prólogo de José ORTEGA Y GASSET, Revista de Occidente, 8ª edic., Madrid, 1950.
- STEINER, Rudolph, El Nuevo orden social, Kier, Buenos Aires, 1983.
- " Teosofía, Dédalo, Buenos Aires, 1983.
- TARRIO RABADE, Anxo, Literatura Gallega, Taurus, colec. "Historia Crítica de la Literatura Hispánica"-28, Taurus, Madrid, 1988.
- " "Otero Pedrayo e a renovación da novela no século XX", Revista de Filología Románica, nº6, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- " "Risco: entre a descolonización e o demo", en De Letras e de signos, Xerais de Galicia, Vigo, 1987, (pp.91-104).
- TORRES QUEIRUGA, Andrés, "Vicente Risco, entre a 'ortodoxia' e o galeguismo", Encrucillada, Revista galega de pensamento cristián, nº 40, Novembro-Dicembro, 1984, pp. 415-432.
- UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, Cátedra de Lingüística e Literatura Galega, Prosa Galega, tomo I, Galaxia, Vigo, 1976.

- VAAMONDE LORES, Florencio, Resume da Historia de Galicia (Seguido de una "Historia de la Literatura Gallega" y una "Antología de escritores de la región"), Imprenta e librería Carré, La Coruña, 1899.
- VALENTE, J.A., "La Puerta de Paja de Vicente Risco (...) Realidad y sueño", Índice de Artes y Letras, núms. 65-66 (XLV), Madrid, julio-agosto, 1953.
- VALLE INCLAN, Ramón del, La Lámpara Maravillosa, Espasa Calpe, Madrid, 3ª edic., 1974.
- VARELA, José Luis, "Antepongo Galicia a intereses idológicos" Faro de Vigo, Vigo, domingo, 20-XI-1964, p.10.
- " "Cartas de Risco sobre Galicia", Faro de Vigo, miércoles, 7-X-1964, p.13.
- " Poesía y Restauración Cultural de Galicia en el siglo XIX, Gredos, Madrid, 1958.
- " "Risco y el diablo", Papeles de Son Ardamans, CXLVII, Palma de Mallorca, junio, 1968, pp. 291-309.
- " La transfiguración Literaria, El Soto, Madrid, 1970.
- " "Vicente Risco: in Memoriam", Arbor, Madrid, junio de 1963 (pp. 128-137).
- VARELA JACOME, Benito, Estructuras de la narrativa de Castelao, Biblioteca básica de Galicia, Librigal, La Coruña, 1973.
- " Historia de la Literatura Gallega, Porto y Cía, Santiago de Compostela, 1951.
- " "La prosa gallega del siglo XIX", en Historia General de las Literaturas Hispánicas, vol. IV, tomo II, Barcelona, 1957.
- VARIOS, La crisis de la literariedad, Taurus, Madrid, 1987.
- VAZQUEZ CUESTA, Pilar, "A correspondencia de Vicente Risco con Teixeira de Pascoaes", Grial, nº86, Vigo, outubro-novembro-decembro, 1984, (pp.391-524).
- " "Literatura Gallega" en Historia de las Literaturas Hispánicas no Castellanas, coordinada por José María DIEZ BORQUE, Taurus, Madrid, 1980, pp.621-896.
- VICENTI, Alfredo, "La Literatura gallega en el siglo XIX", B.R.A.G., La Coruña, 1914.
- VILANOVA, Antonio, "La Letra y el Espíritu. La Puerta de Paja, de Vicente Risco", Destino, nº 861, Barcelona, 6 de febrero de 1954.
- VILLANUEVA, Darío, El comentarios de textos narrativos. La novela, Aceña edit.- Edic. Júcar, Barcelona, 1987.
- VILLAR PONTE, Ramon, Historia sintética de Galicia (prólogo de Vicente Risco), La Coruña, 1927 (2ª edición, Santiago, 1932).
- " "A Xeración do 16", Discurso de Ingreso en la R.A.G., 1951, Publicacións da Real Academia Galega, A Cruña, 1977.

INDICE GENERAL

LA OBRA NARRATIVA DE VICENTE RISCO.

- PREAMBULO.....	I
- CAPITULO I.	
VIDA Y ACTIVIDAD INTELECTUAL DE VICENTE RISCO.....	4
NOTAS.....	22
- CAPITULO II.	
IDEOLOGIA DE VICENTE RISCO.	
II.1. Etapa juvenil (1909-1917).	
Introducción.....	24
Documentos.....	26
Ideas expresadas en sus primeros escritos.....	36
Corrientes y autores que influyen en V.Risco...	57
II.2. Etapa galleguista (1917-1936).	
Actividad en el galleguismo político.....	77
Fundamentos ideológicos de la doctrina	
nacionalista de V. Risco.....	84
Características del pensamiento de V.Risco....	104
La transición a la tercera etapa.....	148
II.3. Etapa ultraconservadora (1936-1963).	
Documentos.....	158
La ideología de V. Risco	163
Polémica sobre la postura ideológica	
final de V. Risco.....	196
NOTAS.....	204
- CAPITULO III	
VICENTE RISCO Y LA LITERATURA PENINSULAR.	
III.1. La Literatura Gallega durante	
el primer "Rexurdimento".	
Introducción.....	222
La crítica literaria gallega en	
el siglo XIX.....	224
Características propias de	
la Literatura Gallega.....	227
Nómina de obras narrativas (1864-1916).....	235
III.2. La Literatura Gallega durante	
el segundo "Rexurdimento".	
"A Xeración do 16".....	242
La narrativa gallega en la primera	
mitad del s.XX.....	246
Nómina de obras narrativas (1916-1936).....	264
III.3. Valoración de la Literatura Gallega	
por Vicente Risco.....	268
III.4. Vicente Risco en el panorama de	
la Literatura Peninsular.....	295

NOTAS.....	302
- CAPITULO IV	
LA OBRA NARRATIVA DE VICENTE RISCO.	
Catálogo.....	312
IV.1. Primera etapa: Dos cuentos mítico-legendarios.	
<u>El tesoro de Kolirán y El Enviado</u>	313
IV.2. La producción narrativa durante la etapa galleguista.	
IV.2.1. La novela fantasmagórica.	
Una narración esotérica. <u>Do caso que lle aconteceu ao Dr. Alveiros</u>	318
Narraciones de base legendaria.....	326
<u>O lobo da xente</u>	330
<u>A trabe de ouro e a trabe de alquitrán</u>	333
<u>A estrela do Apóstolo</u>	337
<u>A velliña vella</u>	339
IV.2.2. La "contemplación estética" en textos descriptivos y una novela rosa.....	340
IV.2.3. El cuento y la novela intelectual de doctrina galleguista.....	351
-La idealización: <u>A Coutada, Dédalus en Compostela</u>	352
-La decepción: <u>Os Europeos en Abrantes</u>	359
<u>O Porco de pé:</u>	
Estructura.....	371
Personajes.....	385
Narración.....	404
Digresión.....	412
Diálogos y monólogos.....	424
Descripción.....	429
Espacio.....	447
Tiempo.....	453
Lenguaje	458
Exotextualidad.....	482
Intertextualidad.....	494
Estilo.....	499
IV.3. La obra narrativa de Vicente Risco en su etapa ultraconservadora.	
IV.3.1. La persistencia de los viejos temas: La recreación de la Edad Media.	
<u>La Dama del Unicornio</u>	514
<u>La Puerta de Paja</u>	
Redacción y publicación.....	515
Estructura.....	519
Personajes.....	529
Recreación de la Edad Media.....	553
Lengua y estilo.....	570
Intertextualidad.....	594

Temas y subtemas.....	602
Adscripción genérica.....	618
Apéndice:	
I. El obispo Baldonio y su peregrinación.....	620
II. <u>La Puerta de Paja</u> , novela católica.....	627
III. <u>La Puerta de Paja</u> y la censura.....	638
IV.3.2. Dos narraciones inéditas hasta 1981:	
<u>Gamalandalfa</u> , vuelta a la novela de ambiente gallego.....	644
El anticientificismo de <u>La verídica historia del niño</u> <u>de dos cabezas de Promonta</u>	693
IV.3.3 La reflexión metafísica en el cuento <u>La noche y la muerte</u>	
NOTAS.....	746
BIBLIOGRAFIA DE VICENTE RISCO.....	760
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	766
INDICE.....	774